د. محمد عدناني

البلاغة وفاعلية التجاوز
في إبداع الشعر ونقده



كنوز المعرفة

البلاغة وفاعلية التجاوز
في إبداع الشعر ونقده

د. محمد عدناني

▼

البلاغة وفاعلية التجاوز في إبداع الشعر ونقده

كنوز المعرفة

دار كنوز المعرفة
للنشر والتوزيع

الأردن ـ عـمـان ـ وسط البلد ـ شـارع
الملك حسين ـ مقابل بنك الإسكان
+962 6 4655877
+962 79 5525494
712577 عمان
dar_konoz@yahoo.com
info@darkonoz.com
www.darkonoz.com

المملكة الأردنية الهاشمية
رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية
(418 /1 /2022)

عدناني ، محمد المعطي

البلاغة وفاعلية التجاوز في إبداع الشعر ونقده / محمد المعطي عدناني .ـ
عمان : دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، ٢٠٢٢

١٩٨ ص، قياس القطع ١٧X٢٤ سم

ر.إ.: ٤١٨ /١ /٢٠٢٢

الواصفات: /الأسلوب الخطابي / /النقد اللغوي / /اللسانيات / /الشعر العربي / /البلاغة العربية /

يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبّر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتب الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى.

9 789923 490556

الطبعة الأولى
1443هـ ≈ 2022م

إهداء

إليك أيتها الوردة التي قطفتها يد القدر وقد تُوِّجَتْ بالطَّلِّ، لكن قضاء الله نافذ والرضى به واجب، فلله ما أعطى وله ما أخذ، ولا راد لقضائه.

إليك هذا العمل الذي كنت شاهدة عليه فكرة وإنجازا، وكنت أود أن يرى النور وأنت إلى جانبي لتسعدي سعادتي وأكثر كعاداتك الخَيِّرة التي لا تُنسى. وإذا كان الموت يَقْلِبُ العادات كالحب تماما، فالوفاء لا تَقَلُّبَ فيه.

وفاء لروحك الطاهرة أيتها الزوجة الفاضلة، لك من كل حسنة محتملة في هذا الكتاب النصيب الأوفى، ولي الطريق أقطعُه، فإن شتَّتَ قدميَّ تذكرتُ هدايتك لي، وإن ظل مستقيما تذكرتُ أنك كنت ظلي وكنت ظلك نُسْنِدُ بعضا البعض حتى نبقى على الهداية ونبلغ المراد.

شكر وتنويه

بعد أن مَنَّ الله عليَّ بإنهاء كتابة هذا الكتاب، كان لا بد من عرضه على من يقرؤه قراءة تُقوِّمُ ما اعْوَجَّ فيه، و تُدقِّقُ ما يحتاج إلى تدقيق، وتُنبِّه على ما تسلَّل إليه من أخطاء وهفوات، وتقترح ما يمكن أن يكون إضافة مفيدة له. فكان الصديق الدكتور محمد صغيري خير من قرأ مسودة الكتاب للغايات المذكورة، لِما أعرف عنه من دقة في تتبع التفاصيل ورَدِّ الأمور إلى أصولها، فله مني جزيل الشكر.

مقدمة

هذا الكتاب خلاصة نظرٍ عميق وطويل في النصوص الإبداعية ضمن مشروع يهتم بتحليل الخطاب الشعري العربي القديم والحديث، ويتناول بالتحديد نقد الشعر بين تحولات الشعرية وتعدد مداخل القراءة؛ أي إنه سينظر إلى حدود التداخل بين البلاغة والمناهج وتحليل الخطاب بناء على ما تراكم من معرفة بهذه المجالات، وعلى تجربة ومعرفة أيضا بأدبيات تحليل النصوص في ظل تداخل المفاهيم الممثلة لمجالات سعى البعض إلى أن تكون معزولة أو مستقلة، عوض النظر إليها متكاملة إلى حد التماهي أحيانا.

وقد بدأ هذا المشروع بعشق النصوص الشعرية العربية القديمة، ثم الحديثة في مرحلة متأخرة: قراءةً وحفظًا وتأملًا في زمن بعيد جدا يعود إلى المراحل الأولى من التعليم، دون توجيه من مرجعية معينة، وهو ما يعني أن الإحساس بلذة القراءة ومتعة تأثير هذه الأشعار في النفس هو ما كان يحركني، قبل أنْ أدرك –في مراحل لاحقة– أنَّ الإحساس وحده غير كافٍ لتفاعل واعٍ مع هذه النصوص؛ إذ إنه يَقْصُرُ عن تفسير الظواهر وإدراك بواعث التفاعل معها ما لم يكن مسنودا بمعرفة.

إن طريق المعرفة الخاصة بقراءة الشعر والتفاعل معه يتجاوز لحظة الدهشة والانبهار بـ «جمالية» غير مُسوَّغَةٍ في كثير من الأحيان، ويقتضي ضبط حدود هذه المعرفة ومنطلقاتها من جهة، واستشراف آفاقها وامتداداتها من جهة أخرى.

كل ذلك بدا مُلِحًّا مع تَجذُّر الرغبة في تفسير هذا العشق المتنامي للشعر عموما، والقديم منه خصوصا، كما بدا مُلحا مع تبلور الأسئلة كلما تقدمت نحو أشعار القدماء في مراحل متقدمة من الدراسة: لماذا تختلف الأشعار من شاعر إلى آخر؟، بل لماذا تختلف أشعار الشاعر نفسه من حيث طرائقُ إبداعها كلما تغيرت الموضوعات/ الأغراض؟. لماذا يتغير إحساسي بالنصوص سواء أتغيرتْ هي أم لم تتغير؟ هل الأمر كامن في الإحساس نفسه أم في النصوص؟. لماذا تختلف قراءة نص واحد من قارئ إلى آخر؟. وغيرها من الأسئلة التي قد تبدو بسيطة في ظاهرها، لكنها عميقة وجوهرية حين نعلم أن محاولة الإجابة عنها تقتضي العلم بطبيعة الشعر وبطبيعة آليات قراءته، وما يكتنف ذلك من صعوبات بالغة، لم يستطع أحد تجاوزها إلا بمقدار ما بلغ من التوفيق في الاجتهاد.

إن بدايةَ هذه المعرفة المرجوة ونهايتَها أيضا تتحدد من خلال محاولة فهم العلاقة بين النص الشعري الذي هو تركيبة لغوية وغير لغوية مُتَشَعِّبَةٌ ومتداخلةٌ، بعضها يُوجِّه بعضا ويتحكم فيه، ومن خلال الوعي بآليات القراءة، التي يمكن تسميتها بالمنهج، مع ما يكتنف مسألة المنهج من تعقيدات أيضا.

ها هنا إذن تكمن المعرفة! فمَن عَلِمَ حدودَ الشعر وصنعتَه، وطبيعةَ المناهج وبناءَها وخلفياتِها، وأمسك بحدود التداخل والتخارج بين النصوص والمناهج استطاع تفسير مكامن «الجمالية في النصوص».

إن علاقة النصوص الإبداعية بالمناهج ليست طارئة، وإنما هي علاقة عريقة ومستجدة في الآن نفسه؛ فمتى وُجِد النص الأدبي وُجدت محاولات لقراءته وفهمه وتأويله أيضا. بل إن الحديث عن هذه العلاقة يمتد إلى كل المعارف والعلوم، سواء الحقة التي تقوم على القطائع العلمية التي يحكمها منطق التجاوز،

أو الإنسانية التي تقوم على الاحتمال والتأويل اللذين يحكمهما منطق الامتداد. وهو حديث أيضا غير مُنْتَهٍ بزمن معين، أو بحقل معرفي خاص، وإنما ممتد زمنيا، يواكب التطورات التي تشهدها كل الحقول. هذه التطورات تظهر بشكل جليٍّ ومتواصل ومتجدد في الإبداع عموما، لا سيما الشعري الذي مر بمنعطفات حاسمة؛ فمن الأراجيز إلى الشعر العمودي إلى قصيدة النثر مسار طويل من التحولات، ترك أثره واضحا في جوهر الشعر ومظهره. ومن الطبيعي جدا أن ترافق هذه التحولات في الإبداع الشعري تحولات أخرى في مناهج قراءته.

في ظل كل هذا كان لا بد من أن تظل علاقة النص بالمنهج من العلاقات الأكثر إثارة للنقاش من خلال محاولة الإجابة عن الأسئلة الآتية: هل المناهج قادرة على تفسير كل مكونات النص على القدر نفسه من الأهمية؟، وهل النصوص قادرة على تلبية متطلبات المنهج؟. هل البلاغة جزء من المناهج، أم المناهج جزء من البلاغة، أم البلاغة منهج مستقل؟

مغامرة كبرى غيرُ مأمونَةِ التَّبعات إذا ادعى صاحب هذا الكتاب أنه يجيب عن هذه الأسئلة كلها إجابات «قاطعة» أو «دقيقة»، بل مغامرة أن يدعي أن ما فيه اجتهاد مُصيب في المطلق، فللاجتهاد وجه ثانٍ إن لم ندرك الأولَ منه فحسبنا الوجه الثاني.

إنه -كما قلنا- خلاصات لقراءاة نصوص متعددة بمناهج مختلفة في أزمنة متباعدة. خلاصات لصحبة حميمية جدا مع الشعر العربي أثمرت بعض الكتب المنشورة على مدار عقد ونصف من الزمن، ومقالات وأبحاث ودراسات في سياقات مختلفة، منها ما ظهر سابقا، ومنها ما ينتظر دوره متى سنحت الفرصة وتيسرت الظروف.

إن منطلقات هذا الاجتهاد بسيطة جدا، تتمثل في العشق، والعاشق مخلص حتى وإن كان العشق متحولا بتحول المعشوق! وفي الإيمان بأن النص الإبداعي أطول حياة من نقده، وأن كل القراءات المتعددة التي يمكن أن تتناوله لا تغلق الباب أمام غيرها؛ لأنها تظل قاصرة على الإحاطة بكل التفاصيل، خصوصا إذا كان هذا النص بقيمة الإبداع الشعري العربي القديم، كما تتمثل في كون كل قراءة جديدة للشعر العربي تقتضي التحلل من الأحكام المسبقة، والانعتاق من جاذبية النتائج المعلنة من دراسات سابقة. وأن المطلوب منها إبرازُ جديدٍ لم تتوصل إليه مختلف الدراسات، أو تصويبُ رؤيـــةٍ معينة.

ولعل ذلك كامن -في نظرنا- في إنزال البلاغة المنزلة التي تليق بها، وفتحها على آفاق أخرى أكثر شمولية مثل «تحليل الخطاب» و«نظرية التلقي أو الاستجابة» وغيرها، ومعرفة حدود علاقة هذه البلاغة بالنصوص وآليات قراءتها، باعتبارها عنصرا إنتاجيا من جهة، وتفسيريا من جهة ثانية. وهو ما يفتح الباب أمام القول إن دفع الاجتهاد -في هذا الذي نخوض فيه- إلى الصواب مأمول في الوعي بخصوصية النص القائم على المرونة والتنوع في شكله ومضمونه، وفي محاولة «تهذيب المناهج» لتصير مداخل قابلة للتكييف بحسب المدخول إليه/ النصوص؛ وبذلك نتجاوز الإكراه والإطلاق أيضا: إكراه النص على تقويله ما لا سند له إلا ما ترسخ في مخيلة الناقد المنتصر لسلطة المنهج، وترك النص سائبا دون رسم حدوده.

مدخل:
جدلية الشعر والنقد

1. الشعر بين الصناعة والموهبة

كلما ذُكِرَ الإبداع -بغض النظر عن طبيعته- إلا وذكر النقد لأنه صِنْوٌ له؛ فهما متلازمان تلازُمَ وُجوبٍ. ولهذا التلازم أوجه كثيرة؛ أبرزها امتلاك المبدع قدرا من الحس النقدي الذي يتجلى في إعمال الفكر والنظر فيما يَكْتب، إضافة إلى قراءة أعمال غيره. فلا يمكن للمبدع أن يصير مبدعا بمعنى الكلمة إلا إذا كان قارئًا(*)، وفعل القراءة هذا فعل إجباري من حيث كونه أحد اشتراطات الكتابة بشكل عام، وفعل اختياري من جهة أخرى؛ إذ يقوم على أسس ومعايير يجعلها المبدع عتبةً لاختيار مقروئه وسَقْفا له أيضا، ولنا في تاريخ الإبداع والنقد الأدبيين أدلة واضحة على ذلك؛ ففي تاريخ الشعر العربي مدرسة قائمة الذات هي مدرسة الصنعة التي كان شعراؤها قُراءً ورُواةً لبعضهم البعض، إضافة إلى قراءة شعر غيرهم من الشعراء، بل إنهم كانوا قراء مُمَحِّصِين لأشعارهم، يُعيدون النظر فيها مرة تلو الأخرى قبل إذاعتها في الناس، حتى إن القصائد سُميت بالحوليات

(*) غير خاف ما لرواية الشعر من دور حاسم في تصنيف الشعراء ضمن مقامات ومراتب. جاء في كتاب العمدة لابن رشيق: «قالوا: الشعراء أربعة: شاعر خِنذيذ، وهو الذي يجمع إلى جودة شعره رواية الجيد من شعر غيره. وسئل رُؤبة عن الفحولة، قال: هم الرواة؛ وشاعر مُفْلِق، وهو الذي لا رواية له، إلا أنه مجوّد كالخنذيذ في شعره، وشاعر فقط، وهو فوق الرديء بدرجة، وشعرور، وهو لا شيء». ج1، ص114-115.

بسبب مراجعاتها المتعددة وتهذيبها لمدة قد تصل إلى حول كامل. وقد سُمِّي هؤلاء الشعراء بالْمُحَكِّكِين والمنقِّحين والمحققين الذين يهمهم التنقيح والتبديل والإضافة والتحقق من تماسك أشعارهم قبل أن يطَّلع عليها الناس. فالأديب «هو الذي يصنع أدبه ويعمله عملا، فيطيل التهيؤ، ويفكر فيه، فيمعن في التفكير [...] (و) ينتهي إلى الإجادة بعد البحث والدرس، وبعد التحقيق والتمحيص، وبعد الاجتهاد الطويل في اختيار الجيد، وإسقاط الرديء، ثم الاجتهاد الطويل بعد ذلك في اختيار أجود الجيد، وإسقاط ما عداه. هو رقيب نفسه قبل أن يراقبه غيره، وهو ناقد فنه قبل أن ينقده غيره»[1].

إن هؤلاء المبدعين هم صورة للمبدع القارئ/ الناقد الذي يتجاوز اللحظة الطارئة للإبداع، والتي تكون ببواعث وجدانية في الغالب، ونتيجة للحظة وجودية فارقة، إلى إعمال الفكر وتقليب النظر. ولو أمكننا الاطلاع على مسودات المبدعين لأدركنا حجم التثقيف والتنقيح، التي يُجْرونها على قصائدهم قبل «الاستواء»، حتى إن بعضهم أطلق عليهم وصف «عبيد الشعر» دلالة على قوة الارتهان بأدبيات إبداعهم؛ قال الأصمعي: «زهير والنابغة من عبيد الشعر، يريد أنهما يتكلفان إصلاحه، ويشغلان به حواسهما وخواطرهما»[2].

وهو ما يفسر نعت الكثير من النقاد والبلاغيين الشعر بأنه صناعة وثقافة، كما قال ابن سلام الجمحي: «وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات؛ منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان»[3]. والمؤكد أن لكل صناعة شرائطها التي تبدأ

1. حديث الأربعاء، ج1، ص137-138.
2. العمدة، ج1، ص133.
3. طبقات فحول الشعراء، ج1، ص5.

بهندسة الشكل وتنتهي بهندسة المعنى وبنائه، وما بينهما سر الصناعة/ مهارة «المهنة»؛ قال حازم القرطاجني: «ولا يكمل لشاعرٍ قولٌ على الوجه المختار إلا بأن تكون له قوة حافظة وقوة مائزة وقوة صانعة»[1]. والقوة الصانعة هي كل المعارف والمهارات التي يحتاجها الشاعر ليبدع. إنها «القوى التي تتولى العمل في ضم بعض أجزاء الألفاظ والمعاني والتركيبات النظمية والمذاهب الأسلوبية إلى بعض، والتدرج من بعضها إلى بعض، وبالجملة التي تتولى جميع ما تلتئم به كليات هذه الصناعة»[2]. وفي أسامي كتب القدماء الدليل القاطع على أن الإبداع عموما والشعر خصوصا صناعة؛ فكُتُبُ: عيار الشعر والصناعتين لأبي هلال العسكري، وقواعد الشعر لثعلب، والعمدة في صناعة الشعر وآدابه ونقده لابن رشيق، وحِلية المحاضرة في صناعة الشعر للحاتمي، والممتع في صناعة الشعر لعبد الكريم القيرواني، ... كلها تشير إلى هذا، وتؤكد عليه؛ قال ابن طباطبا العلوي: «وينبغي للشاعر أن يتأمل تأليف شعره، وتنسيق أبياته، ويقف على حسن تجاورها أو قبحه فيلائم بينها لتنتظم له معانيها، ويتصل كلامه فيها»[3].

ونريد التأكيد -من جانب آخر- على أن تاريخ الأدب «متوالية من التلقي والإنتاج، تتمثل في تحيين النصوص باستمرار من قِبل القارئ والناقد والكاتب أيضا»[4]. وهذا يعني أن الإبداع وليد القراءة في الأساس. إنه تحيين للمقروء وتجديد له، فالكل مسبوق إلى طَرْقِ المعاني، ويبقى لمهارة المبدع في إعادة تَوْليف ما سُبِقَ إليه وفق ما تقتضيه اللحظة أمر الحسم في تميزه.

1. منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص38.
2. نفسه، ص39.
3. عيار الشعر، ص209.

4 .Pour une esthétique de la reception ,P48.

وهــذه الفكرة مَكِينةٌ في الإبداع والنقد عموما، وقد تمت مناقشــتها بما لا يدع مجالا للزيادة والتوسـيع من خلال مبحث نقدي بلاغي شهير هو: «السرقات الشـعرية» وما فيها من مراتب الإحسان والتجويد والضَّعَة والهلهلة، وهي القضية التـي عولجـت في النقـد الحديث تحت مسـمى: «التنـاص» وأضربه وأشـكاله ومراتبه(*).

إضافة إلى هذا، تبقى الاختيارات الشعرية باعتبارها «عمل الذات المتخيِّرة فــي تفاعلها مع النصوص»[2] علامة بارزة لازدوجية الصفة في أشـخاص معينين عبر تاريخ الأدب؛ فأبو تمام والبحتري في حماسـتَيْهما نموذجان ناصعان لِتَقَمُّصِ المبـدع دور الناقد؛ فاختياراتهما قائمة فــي المقام الأول على القراءة، ومبنية على قدر كبير من الحس النقدي لدى الشاعرين لاسيما أبا تمام.

وكذلــك كان الأمــر فــي المختــارات الشــعرية الأخــرى كالمفضليات والأصمعيات تحديدا، وبصورة أقل مع أصحاب كتب الطبقات ومجامع الشــعر، فكلهــا تَوَلَّــدَتْ عن مواقف نقديــة مُضْمَرَةٍ تتصل اتصالا مباشــرا بمرجعية هؤلاء وحسهم النقدي الإبداعي.

إن هــذه الاختيارات كفيلة بأن تُدخل أصحابها في خانة النقاد، إضافة إلى صفاتهــم الأخرى؛ قال عبد الله الطيــب: «الناقد المتقدم (زمنــا) هو الذي اختار. عندك مثلا الجاحظ الذي دون لنا طريقة النقاد المتقدمين وحاول أن يختار الكلام الجيد. الاختيار -كما قلنا- مسألة حكم ومسألة دُرْبةٍ ومسألة ذوق»[3].

(*) . تمت معالجة هذه القضية بتفصيل كبير في القسم الثاني من كتابنا «قضايا نقدية وبلاغية في الغزل العذري»، دار كنـوز المعرفـة للنشـــــر والتـــوزيع، الأردن، ط1/ 2021م.
2. البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، ص70.
3. مجلة دراسات أدبية ولسانية، العدد2، ص93.

لقد شهد تاريخ الأدب العربي عبر مراحله وانعطافاته الكبرى محطات بارزة مـن تقمص المبدع دور الناقد والعكس صحيح، وهو مـا صَعَّبَ عملية التصنيف والتوصيـف أحيانـا، حتى وإن غلبـت صفة على أخرى في نهايـة المطاف. وهذا الأمر يذكِّرنا بعلاقة البلاغـة بالنقد الأدبي؛ إذ أواصر التماهي أقوى من خصائص التمايـز بينهما؛ فالجاحظ بلاغي وناقد ومبدع، وابن رشـيق وابن المعتز وأبوتمام ومحمود درويش وأدونيس ومحمد بنيس وأحمد المعداوي (المجاطي)، والخمار الكنوني وسليمان العيسـى وغيرهم كثير يُصنَّفون في الخانتين معا (ناقد ومبدع). ولا يمكن أن يُصَنَّفَ أحد في خانة من هاتين الخانتين وهو خِلْوٌ من دعائم الإجادة فيهما، فليس الإبداع أو النقد طفرة في فراغ، وإنما هما صناعة وحرفة لها مقوماتها وثوابتها ومناهجها التي تجعل القدم راسخة في أرضهما.

إن ما تم التشـديد عليه من أهمية القراءة لدى المبدع وتنويعها وتعميقها، وامتلاك الدربة والحس النقدي ودقة الملاحظة والمعرفة بالأدب وما يحيط به من تاريخ وفلسـفة وجغرافيا ودين وأنساب، أمر ضروري جدا لإدراك مرتبة المبدع/ الفحل؛ قال الأصمعي: «لا يصير الشاعر في قريض الشعر فحلًا حتى يروي أشعار العرب، ويسمع الأخبار، ويَعْرِفَ المعاني، وتَدُورُ في مسامعه الألفاظ. وأول ذلك أنـه يعلم العروض؛ ليكون ميزانًـا له على قوله، والنحو، ليصلح به لسـانه وليقيم به إعرابه، والنسـب وأيام الناس؛ ليسـتعين بذلك على معرفـة المناقب والمثالب وذكرها بمدح أو ذم»[1].

إلا أن كل هـذه المقومـات -علـى أهميتها- قد لا تصنـع مبدعا متميزا؛ لأن المعرفـة وحدها غير كافية لتصنـع إبداعا وتُصَنِّفَ المبدع في طبقة المميزين،

1. العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج1، ص197-198.

وإنما هناك شق آخر تحتاجه المعرفة ليكون تصريفها جيدا؛ إنه الموهبة المسنودة ببواعث الكتابة أيضا. ومعلوم أن أن لكلٍّ بواعثه المحفِّزة له على الإبداع؛ منها: الألم والأمل، والمحبة واليأس، والطرب والرَّهَبُ والغضب بتعبير القدماء[1].

إن كل موهوب يستطيع أن يكون مبدعا متميزا شريطة امتلاك المعرفة الضرورية بميدان إبداعه وما يحيط به من معارفَ مُكَمِّلةٍ، والعكس ليس صحيحا دائما؛ فكم عالمٍ عارف مُتَبَحِّر في ميدانه لم يَصِرْ مبدعا، وإن صار كذلك في موضع ما ولفترة معينة لا يمكنه أن يستمر ما لم يكن موهوبا، وما لم تكن له البواعث والحوافز الدائمة.

إن الموهبة إرث فردي غير قابل للقسمة بين الناس، وغير قابل لتمريره بأي وسيلة من الوسائل، وهي أمر لا يمكن تعلمه أو تعلم منهج امتلاكه، بل هي شيء غير محسوس ولا ملموس. إنها هبة إلهية غير قابلة للإنتاج والتفسير، ولكنها قابلة لأن تُصْقَلَ بالمعرفة وتُنَمَّى بها وتُشحَذَ بالفطنة والذكاء وسمو الذوق ورفعة النفس. ولأنها كذلك فقد ارتبطت في تاريخ النقد الأدبي بما سُمِّيَ بـ«شياطين الشعر» وبـ«التخييل والمحاكاة»، وحاول النقاد والبلاغيون الفصل بينها وبين الصدق والكذب والحقيقة وربطها بالتخييل الذي هو عصَب الإبداع؛ قال حازم القرطاجني: «وليس يُعَدُّ شعرًا من حيث هو صِدْقٌ ولا من حيث هو كَذِبٌ، بل هو من حيث هو كلام مُخَيَّلٌ»[2]. فالمعرفة مطالَبة بتقديم «حقائق» تقاس بميزان الصدق والكذب، والصحة والخطإ؛ أما الموهبة فهي مجردة من كل هذه القيم، ومُنْتِجة لها في الآن ذاته. قال حازم: «فأفضل الشعر ما حَسُنَتْ محاكاته وهيأته،

1. جاء في العمدة: «كفاك من الشعراء أربعة: زهير إذا رغب، والنابغة إذا رهب، والأعشى إذا طرب، وعنترة إذا كلب، وزاد قوم: وجرير إذا غضب». ج1، ص95.
2 . منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص55.

وقَوِيَتْ شــهرته أو صدقــه، أو خفي كذبه، وقامت غرابتــه. وإنْ كان قد يُعَدُّ حِذقا للشــاعر اقتدارُه على ترويج الكذب وتمويهُه على النفــس وإعجالُها إلى التأثُّر له قبل إعمالِها الرَّوِيَّة في ما هو عليه. فهذا يرجع إلى الشــاعر وشــدة تَحَيُّلِه في إيقاع الدُّلْسَــةِ للنفس في الكلام، فأما أن يكون ذلك شيئا يرجع إلى ذات الكلام فلا»[1].

إن توخي الصدق وإدراك المعرفة/ «الحقيقة» ليس من مُهِمَّات المبدع ولا وظائف الإبداع[*]، وإنما وظيفته الأساســية هي قدرة ما تم تخيله وترجمته إلى إبداع على التأثيــر في النفس حتى تذعن له «فتنبســط لأمور أو تنقبض عن أمور من غير رَوِيَّةٍ وفكر واختيار. وبالجملة، تنفعل له انفعالا نفســانيا غيرَ فكريٍّ، سواء كان الْمَقُوْل مصَّدقا به أو غير مصدَّقٍ به»[3].

2. إبداع الشعر ونقده: نحو الوعي بالمتغير

يعد الخطاب الشعري من أكثر الخطابات المبنية على الاحتمال والتحول والتغير؛ لذلك لا يمكن حصر الحديث فيه أو تصنيفه وفق معايير «الدقة، والانتهاء، والقطائــع، والحقيقــة...»، وإنما يمكن الحديث عن ضــرورة الوعي بالمتغير في الشــعر حتى يكــون الباحثون والدراســون والنقاد وطلاب العلــم على علم بأنهم يتحدثــون فــي «المطلــق واللامحدود»، ولا ســبيل إلــى الإحاطة بــه إلا بإدراك

1. نفسه، ص63.

(*) . حاول الاتجاه الواقعي/ نظرية الانعكاس في الإبداع ومن خلفه المرجعية الفلسفية والنقدية المنظرِّة له والراصدة لتجلياته أن تجره إلى هذا التضييق، فيصير خاضعا لمقياس الصدق والكذب، إلا أن الإبداع ظل عصيا على ذلك، متعاليا عن المعايير التي وضعت له وفق هذا الاتجاه؛ لأنه في الأساس لا يقوم على ثنائية الصدق والكذب، وإنما التخييل. فالواقع/ الحقيقة في الإبداع منطقة وسطى يتجاذبها الصدق والكذب، ولا يمكن إدراك ذلك بمعيار الإنعكاس وإنما بمعيار حسن تدبير المبدع وفطنة القارى.

3. نقلا عن منهاج البلغاء، ص75.

ماهية الشعر، ومعرفة المداخل الملائمة لمقاربة الحساسيات الشعرية المتنوعة والمختلفة أحيانا باختلاف الزمان والمكان والأغراض وسياقات الكتابة.

إن تأمل تاريخ الشعر العربي وما رافقه من نقد يبرز بوضوح أننا لسنا أمام إبداع أو نقد خَطِّيٍّ متصل، وإنما أمام منعطفات فيها من الانعطاف قدر ما فيها من الامتداد أو أكثر. ولا يحتاج الأمر حَصافةَ نظرٍ أو كبيرَ جهدٍ لإدراك ذلك، وإنما يحتاج فقط إلى الإيمان بأننا أمام خطاب احتمالي يتغير بتغير البواعث والمقامات والسياقات والمقاصد والخلفيات المعرفية لِمُنْشِئِهِ ومتلقيه أيضا. ويكفي أن نطرح أسئلة بسيطة من قبيل: هل إبداع الجاهلية هو إبداع المراحل اللاحقة عليها، حتى تلك التي أعقبتها مباشرة وسارت في فَلَكها فترة من الزمن؟ هل الشعر الحديث هو الشعر المعاصر؟ هل شعر الرومانسية هو شعر الإحياء؟ هل الخطاب الشعري العربي هو نفسه الخطاب الشعري غير العربي؟ وهل نقد الجاهلية هو النقد اللاحق عليه؟ هل النقد العربي نقد خالص أم واقع تحت جاذبية اتجاهات فلسفية وأدبية وعقدية مؤثرة؟ هل نفسية المبدع والناقد وسياق الكتابة وطبيعة المتلقي في العصر الحديث والمعاصر هي نفسها في العصور السابقة؟ بل يكفي أن نكون مؤمنين فعلا بأن تحولات جوهرية وقعت في الخطاب الشعري والنقدي، وندرك أن الشعر هو الشعر والنقد هو النقد، لكن لكل مرحلة وثقافة خصوصياتهما التي تميزهما عن غيرهما.

القِسْمُ الأَوَّل:

نقد الشعر
ومنطق التجاوز الدائري

قلنا إن الحديث في الشعر حديثٌ في الاحتمال والتحول، وهذا يعني بالضرورة أن الخطاب النقدي الموازي له لن يكون إلا احتماليا أيضا، وكلاهما محكومان بمنطق التجاوز، الذي هو سُنَّة لم يَخْلُ منها أي زمان ومكان ومجال. لكن هل للتجاوز شكل واحد؟ وهل كل تجاوز هو تجاوز خَطِّيٌّ لا رجعة فيه، أم هناك تجاوز ينطلق إلى الأمام ثم يعود إلى ما انطلق منه بشكل من الأشكال؟

وقلنا أيضا إن التجاوز ليس زمنيا فقط، وإنما هو تجاوز فني قِوامه تحديث بعض الأصول الفنية أو أشكال الكتابة، واستحداث أصول أخرى والتأسيس لها، فمن الأرجوزة إلى القصيدة إلى الموشح إلى الشعر المنثور أو النثر الشعري(*) إلى شعر التفعيلة. وكذلك الأمر بالنسبة للنقد الأدبي، فمن الملاحظات «النقدية» البسيطة زمن الجاهلية إلى أحدث النظريات والمناهج في النقد الحديث والمعاصر.

إننا نسمع كثيرا أن القفزة الكبرى في نقد الشعر هي تجاوز البلاغة إلى المناهج النقدية الحديثة سواء السياقية أو النصية، ولكن هل هذا التجاوز عاما وشاملا اتفقت فيه كل المناهج بما في ذلك النصية؟ وهل هو تجاوز نهائي يقوم على القطيعة التامة مع البلاغة، أم تجاوز نسبي وجزئي يبعدهما إلى حد القطيعة، ويُقرب بينهما إلى حد التماهي أحيانا؟

(*)هما اسمان من أكثر من خمسة وعشرين اسما تم تداولها للتعبير عما استقر لدى النقاد بأنه «قصيدة النثر». وقد بدا لي أن الشعر المنثور أو النثر الشعري هما الأنسب لطبيعة الكتابة بهذا الشكل لأسباب فنية صرف، فصلت فيها في دراسة تحت عنوان: قصيدة النثر: خيار الجنس الثالث، ضمن كتابي: إشكالية التجريب ومستويات الإبداع في المشهد الشعري المغربي الجديد، دار جذور للنشر، الرباط، ط1/ 2006م.

1. البلاغة والنقد:

بيان التماهي

قبـل الحديث عن طبيعة العلاقة المفترضة بين البلاغة والنقد، يحسـن بنا التعريج على علاقتها بالأدب؛ لأنه مشـتمل عليهـا وعلى الإبداع والنقد. فالأدب مُتَّسِـعٌ اتسـاع أنواع القول الأدبي، يمتد من الأدب الرسـمي (الشعر والسرد، وما يندرج تحتهما)، إلى الأدب الشـعبي بـكل تلويناته، كما أن البلاغة أيضا مُتَّسِـعة قَدْرَ اتسـاع أشـكال الخطاب (الأدبي، الديني، السياسي، الفلسفي...)؛ بمعنى أن للبلاغـة علاقـات كثيرة بأنواع الخطـاب إنتاجا وتفسـيرا، إلا أن علاقتها بالأدب علاقـة خاصة جدا، فهو أكثر أنواع الخطابات اسـتدعاءً للوجوه البلاغية، وأكثرها حاجة إلى البلاغة لتفسيره وتحليله وتأويل معانيه.

إن علاقـة البلاغة بالإبداع علاقة واضحة جـدا، فلا إبداع دون خصائص مُمَيِّزَة للخطاب الإبداعي عن غيره، ولا يمكن تصور شـعر أو سـرد أو أي شـكل من أشـكال الإبداع «العالِم/ الرسمي أو العام/ الشعبي» دون استعارة أو كناية أو مجاز أو خَبَر أو إنشاء أو اتِّساقٍ أو طباق، وما إلى ذلك من عناصر البلاغة التي لا حصـر لها. فميزة الإبـداع عن باقي أنواع الكلام تَكْمُنُ هَهُنا، بل إن ميزة إبداع عن إبداع تُدْرَكُ من طبيعة وكيفية اشتغال هذه العناصر داخل الخطاب الإبداعي.

وفي مقابل هذا الوضوح في طبيعة العلاقة بين البلاغة والإبداع، يتسـرب كثيـر من الغموض إلى علاقتها بالنقد الأدبي. فهل هي منهج من مناهج التحليل؟ أم نظريـة من النظريات النقدية؟ أم اتجاه من اتجاهات تأويل الأدب؟. وهل هناك قطيعة بين البلاغة والنقد الأدبي، بما في ذلك مناهجه؟

لنتفق -مبدئيا في انتظار التأكيد أو النفي- على أن القطيعة غير موجودة، بل غير ممكنة، ولكن أوجه التمايز بينهما أمر طبيعي لأسباب قد نذكر أهمها بشكل مباشر أو غير مباشر في مسار الحديث عن قضايا الشعر والنقد.

ولأن الأمر كذلك، فهذا يعني أن التكامل بين النقد الأدبي والبلاغة هو الإطار العام للعلاقة بينهما، قد يضيق أحيانا وقد يتسع بحسب طبيعة كليهما ووضعيتهما في الساحة الثقافية عموما[*]، وبحسب المتون الأدبية والسياقات العامة الْمُنْتِجة للفنون وما يحيط بها من نقد، لكنه يظل قائما ومتماسكا في الغالب.

وقد نتفق مع أحمد أمين عندما ميز بين البلاغة والنقد الأدبي، مؤكدا على أن إحدى المهام الأساسية للبلاغة تعليمية؛ أي: تعليم الناس أصول الكتابة بأسلوب فيه الكثير من التجانس والتناسق والجمالية والإبهار، تضمن له القَبول لدى المتلقي، وذلك من خلال توظيف المكونات البلاغية التي تسمو بالخطاب عن التقريرية الجافة الْمُفارِقة لطبيعة الأدب عموما، وحين أكد أيضا على أن النقد يخوض في النظريات والمناهج وأساليب التحليل، وعلاقة المضمون بشروط إنتاجه، وغيرها من القضايا التي تتجاوز البنية اللغوية للنص؛ فحين أكد كل هذا -وهو صحيح إذا ما نُظِرَ إليه بمنطق التفكيك- فإنه نظر للأمر من زاوية الإنتاج، المفصولة عن زاوية التفسير، وهو أمر يُجافي طبيعة البلاغة والنقد معا. فلنتتبع قوله مُوَضِّحًا الفرق بين التناول البلاغي للقضايا الأدبية والتناول النقدي لها، ومُبْرِزا أيضا وظيفة كِلَيْهما؛ قال: «النقد -بهذا الشكل- أقرب إلى العلم منه إلى الفن، فهو يقرر القواعد النظرية أكثر مما يبين طريقة استخدامها، ويوضح النظريات التي يمكنك أن تَعْرِفَ بها القطعة الفنية ومِقدار جودتها، ولكن لا يتعرض كثيرا

(*) المقصود بوضعيتهما: فترات من الضعف والانحسار والقوة والانتشار لأحدهما على حساب الآخر، وهو أمر واقع لا محالة منذ القِدم.

لتدريبك، وتَبَيُّنِ الطريقة العملية لتكون فنانا.

وبذلك، نستطيع أن نفرق بين النقد وفن البلاغة؛ فالفرق بينهما من وجهين:

الأول: أن البلاغة تغلب فيها الناحية الفنية، فهي تقصد أكثر ما تقصد إلى تمرين المتعلم أن يأتي بِقِطَعٍ بليغة، أما النقد فيوضح النظريات التي نُقَدِّرُ بها تلك القِطَع.

والثاني: أن البلاغة أكثر ما تُعْنَى بالشكل وصورة الكلام، فهي تفترض أن المعاني حاصلة في ذهن الكاتب، ثم تعلمه كيف يصوغها ويُخْرجها في قالب بليغ. أما النقد فيتعلق بما وراء الشكل بمقدار ما في القطعة -مثلا- من عواطف، وبمقدار ما في القصيدة من خيال... فإن عُنِيَتِ البلاغة بالنظم وتأليف الكلام وتركيب الجمل ومظاهر الأسلوب، فالنقد يُعْنى بمنابع الأسلوب من فكر وعاطفة وخيال ونحو ذلك مما لا يتعلق بالشكل»[1].

لكن هل مهمة البلاغي والبلاغة تعليمية وإنتاجية فقط؟ ألا يتصدى البلاغي لتحليل الخطاب الأدبي وغير الأدبي؟ أليس للبلاغة وظيفة تفسيرية تحليلية تأويلة؟

إن تدقيق النظر في رأي أحمد أمين -دون أحكام مسبقة- يبين أن العلاقة بين البلاغة والنقد تكاملية إلى حد التماهي. فهل يمكن الحديث عن النقد دون الانطلاق من تفكيك اللغة والتراكيب والأساليب والصور؟ وهل بوسع الناقد أن يتحلل من معرفة البلاغة التي هي مُرْشِدُه إلى استخلاص القوانين والأحكام اللغوية والجمالية الخاصة بالتأليف؟

1. النقد الأدبي، ص20-21.

يضاف إلى كل هذا أن ما أشار إليه أحمد أمين من اهتمام النقد بعناصر خارج اللغة كالعواطف، ومقدار ما في النص من خيال، ومنابع الأسلوب من فكر ونحو ذلك مما لا يتعلق بالشكل، هو من صميم بواعث الكتابة وحوافزها ومقاصدها. وقد تَنَبَّهَ البلاغي إلى هذه الأمور، واعتنت البلاغة اعتناء كاملا بها من خلال اهتمامها بالمقام والسياق والأغراض والمقاصد، التي تحكم عملية الإنتاج قبل تَخَيُّر اللفظ والصورة والتراكيب. كما وَعَتِ الدور الخطير لهذه العناصر في توجيه المعاني وأَبْنِيَتِها اللغوية والفنية، فجعلتها محور الاهتمام منذ القديم، ولعل في جهود الجاحظ وأبي هلال العسكري وابن المعتز وقدامة بن جعفر وعبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجني وغيرهم الحجة البالغة على أن البلاغي لا ينزع جُبَّتَهُ إلا لناقدٍ مُتَمَكِّنٍ في شخصيته، وأن الناقد لا يتخلى عن دوره إلا لبلاغي مُوَجِّه لعمله، ونحن نعلم أن الناقد لا يطمئن إلا لنفسه، ففيها إذن يكمن البلاغي.

إن البلاغي –وهو يتناول الخطاب– يتحول بسلاسة من «مُعَلِّمٍ» لكيفية إنتاج هذا الخطاب إلى مُحلل له ومُؤَوِّلٍ أيضا. وهذا يعني أن مهمته ليست منحصرة في رصد مكونات اللغة؛ أي: الاهتمام بالصياغة اللفظية، وتَخَيُّرُ الملائم منها فقط، ولا يتعداها إلى مقومات أخرى هي من صميم العمليات الإبداعية، وإنما تشمل مهمته كل الإجراءات التي يقتضيها تحليل الخطاب؛ فالمعنى وشروط إنتاجه ووسائل إيصاله للمتلقي، ودلالاته... قضية نقدية صِرْفٌ، وهي من المهمات الأساسية للناقد، ولكنها شطر مهم جدا في تفكير البلاغي أيضا، وهو ما يجعله مضطرا إلى تجاوز مكونات الأسلوب إلى ما يحيط به؛ أي: السياق والمقام والعاطفة والخيال والغرض والمقصد والحقيقة والتخييل...، ليس فقط إيمانا منه بدور هذه الأمور في توجيه المعاني، وإنما إيمانا بأهميتها في تشكيلها أيضا. ومعلوم ما أثارت قضية

«اللفظ والمعنى» من نقاش، وأي إسهام كان للبلاغيين فيها. ويكفي أن نستحضر هنا كيف أن بلاغيا كبيرا مثل عبد القاهر الجرجاني جعل المعنى مُفكَّرا فيه قَبْلَ إنشائه بأسلوب تقتضيه المناسبة والمقام، وهو أساس النظم(*) الذي خص به كتابه دلائل الإعجاز؛ قال: «لا يُتَصَوَّرُ أن تَعْرِفَ للفظ موضعا من غير أن تعرف معناه، ولا أن تَتَوَخَّى في الألفاظ من حيث هي ألفاظ ترتيبا، وأنك تتوخى الترتيب في المعاني وتعمل الفكر هنا، فإذا تَمَّ لك ذلك أَتْبَعْتها الألفاظ وقَفَوْتَ بها آثارها، وأنك إذا فرغت من ترتيب المعاني في نفسك لم تحتج إلى أن تستأنف فكرا في ترتيب الألفاظ، بل تجدها تترتب لك بحكم أنها خَدَمٌ للمعاني وتابعة لها ولاحِقَةٌ بها، وأن العلم بمواقع النفس، علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها في النطق»[2].

لقد انتصر الجرجاني للمعنى انتصارا واضحا حتى وإن بدا في بعض المناسبات موازنا بينه وبين اللفظ؛ فحين قال: «واعلم أنك إذا رجعت إلى نفسك علمت علما لا يعترضه الشك أن لا نظمَ في الكلام ولا ترتيب حتى يُعلَّقَ بعضها ببعض، ويُبْنَى بعضها على بعض، وتُجْعَلَ هذه بسبب من تلك [...] وإذا كان لا يكون في الكَلِم نظم ولا ترتيب إلا بأن يُصنَع بها هذا الصنيع ونحوه، وكان ذلك كله مما لا يُرجَع منه إلى اللفظ شيء، ومما لا يُتَصَوَّرُ أن يكون فيه ومن صفته، بَانَ بذلك أن الأمر على ما قلناه من أن اللفظ تَبَعٌ للمعنى في النظم، وأن الكَلِمَ تترتب في النطق بسبب ترتيب معانيها في النفس»[3]. ولم يكتفِ بذلك، وإنما اهتم بما قبل إنشاء هذا المعنى، وجعلهُ مُفَكَّرا فيه ومُرَتَّبا في النفس قبل التفكير في طريقة

(*) قال: «واعلم أن مما هو أصل في أن يدق النظر، ويغمض المسلك في توخي المعاني التي عرفتَ أن تتخذ أجزاء الكلام ويدخل بعضها في بعض، ويشتد ارتباط ثان منها بأول، وأن تحتاج في الجملة إلى أن تضعها في النفس وضعا واحدا، وأن يكون حالك فيها حال الباني يضع بيمينه ههنا في حال ما يضع بيساره هناك». دلائل الإعجاز، ص93.

2. دلائل الإعجاز، ص54-55.

3. نفسه، ص55-56.

صياغتـه؛ قال: «وأما نظم الكَلِم فليس الأمر فيه كذلك، لأنك تقتفي في نظمها أثر المعاني، وتُرَتِّبَهَا على حسب تَرَتُّب المعاني في النفس»[1].

وإذا أمْعنَّـا النظر في تصور الجرجاني من حيـث اعتناؤه بالمعنى وجدناه تجاوز ذلك إلى ما سـماه «معنى المعنى» أو المعنى الثالث وما بعده، وهذا يحيلنا مباشـرة على التأويـل الذي هو من صميـم النقد والناقد. فلنتأمـل قوله: «الكلام على ضربين: ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده [...] وضرب آخـر أنت لا تصـل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحـده، ولكن يدلك اللفظ على معنـاه الـذي يقتضيه موضوعه في اللغـة، ثم تجد لذلك دلالة ثانيـة تصل بها إلى الغـرض[...]. وإذ قد عَرَفْتَ هذه الجملة، فهاهنا عبارة مختصرة، وهي أن تقول: «المعنـى» و«معنى المعنى»، تعني بالمعنى المفهومَ من ظاهر اللفظ، والذي تصل إليه بغير واسـطة، و«بمعنى المعنى» أن تَعْقِلَ مـن اللفظ مَعنًى ثم يُفْضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر كالذي فسرت لك»[2].

علينا أن نسـتحضر هنا أن هـذا القول لبلاغي فقط كمـا يصفه الكثيرون! أليـس حَرِيًّا بـه أن يرفعه إلى درجة الناقد؟! كَلا. إن المسـافة بين البلاغي والناقد تضيق حتى لتنعدم في كثير من الأحيان، قديما وحديثا.

ولنـا في تاريـخ الأدب، قديمـا وحديثا، الدليـل على ذلك. فمـا الصفة الأنسـب لابن سـلام الجمحي (ت222هـ)، والجاحظ (ت255هـ)، وابن قتيبة (ت276هــ)، وابـن المعتـز (ت296هـ)، وابـن طباطبا العلـوي (ت 322هـ)، وأبي هلال العسـكري (ت355هـ)، وقدامة بن جعفر (ت 337هـ)، وعبد العزيز الجرجانـي (ت392هـ)، وحـازم القرطاجني (ت684هــ)، وغيرهم من العرب

1. دلائل الإعجاز، ص49.
2. نفسه، ص262 – 263.

القدامى؟ وما الصفة الملائمة لرولان بارث Roland Barthes (ت1980م)، ولرومان ياكبسون Roman Jakobson (ت1982م)، وأوليفيي روبول (ت1992م)، وتزفيتان تودوروف Tzvetan Todorov (ت2017م)، وجيرار جنيت Gèrard Genette (ت2018م)، وتون تين فان دايك Teun van Dijk وغيرهم من الغربيين المحدثين؟ هل هم بلاغيون أم نقاد؟ أم بلاغيون نقاد؟

من اليسير جدا الإجابة بأن هؤلاء جميعا بلاغيون ونقاد، حتى وإن غلبت إحدى الصفتين على الأخرى. فعندما نعود إلى كُتب مَنْ ذكرنا من بلاغيِّي العرب ونقاده ندرك أنها ليست خالصة للنقد أو للبلاغة بشكل مطلق، وإنما مشتملة عليهما معا؛ أحدهما باعث، أو مُوَجِّهٌ، أو مُحَرِّكٌ، أو مُنازِع، أو مُخَلْخلٌ، أو مُخْتزِل، أو مُوَسِّعٌ للآخر. فإذا نظرنا إلى عنوان عمل ابن المعتز «كتاب البديع» وجدناه صريح الانتماء للبلاغة، وهو ما تؤكده مضامينه التي تتجه مباشرة إلى تناول قضايا بلاغية واضحة، لكن الباعث على التأليف لم يكن بلاغيا أبدًا، وإنما كان نقديا صرفا، فقد أُلِّفَ الكتاب في سياق النقاش النقدي المعروف بصراع القدماء حول القديم والْمُحْدَثِ من الشعر. وبذلك، فهو بلاغيٌّ في عنوانه ومضمونه، ونقديٌّ في فكرته وبواعثه. وعلى العكس من ذلك تماما جاء كتاب «نقد الشعر» لقُدامة بن جعفر للحديث عن قضايا نقدية خالصة، لكنه انطلق من معطيات بلاغية وسعى إلى استثمارها، على غرار كتابيْ «الصناعتين» لأبي هلال العسكري، و«عيار الشعر» لقدامة بن جعفر. ويبقى كتاب «منهاج البلغاء وسراج الأدباء» لحازم القرطاجني المثال المجسِّدَ لهذا التماهي الصريح بين البلاغة والنقد؛ إذ ظل يتحرك في المسافة نفسها منهما بحسب طبيعة المباحث. وهو الأمر الذي ينطبق على نقاد وبلاغيِّي العرب الحداثيين والمعاصرين من أمثال شوقي ضيف وحمادي صمود ومحمد العمري ومحمد الولي ومحمد مشبال وعبد المالك مرتاض وغيرهم.

ولا يختلف الوضع عند الغربيين الذين ذكرناهم، فأغلبهم كَتَبَ هنا وهناك إما بشكل منفصل أو متصل، فجاز عليه إطلاق الصفتين: بلاغي وناقد.

إن المهتم بالبلاغة والنقد الأدبي يدرك جيدا أن الملاحظات النقدية الأولى في النقد العربي القديم -على بساطتها وعموميتها وغياب نسقها- كانت مَهْدا أساسيا لِتَشَكُّلِ المبحث البلاغي؛ بل إنها صارت فيما بعد قضايا نقدية وبلاغية تَشَعَّبَتْ فيها الآراء، وكَثُرَ في مناقشتها المتدخلون حتى أصبح من العسير جدا معرفة الحدود بين ما هو بلاغي وما هو نقدي في هذه القضايا، وهو ما أكده محمد العمري في قوله: «نعتبر الملاحظات النقدية الأولى وما تلاها من سِمات بديعية وعروضية واختيارات فنية الْمَهْدَ الأول للبلاغة العربية، كما نعتبر الخصومات وصراع المذاهب الأدبية الْخَزَّان الذي سَيُمِدُّ البلاغة بعشرات الصور التي سَتُجْمَعُ في سِجِلَّات البديع لتشتغل في المعارك الخاصة حول اللفظ والمعنى مثلا»[1]. وقوله: «فلا غَضاضَة إذن أن نجد اليوم مؤرخ النقد الأدبي ومؤرخ الفكر البلاغي يستثمران نفس الظواهر، فالبلاغة مُكَوِّنٌ من مكونات النظرية النقدية، وثَمَرَةٌ من ثمرات الملاحظة النقدية الأولية... إن التباس البلاغة بالنقد الأدبي التباس لا انفصام له، وليس هذا الأمر خاصا بالأدب القديم، بل يمكن ملاحظته بسهولة من تَتَبُّعِ الألقاب التي حَمَلَها مجموعة من أَكابِرِ النقاد المحدثين»(2).

يمكن استخلاص أكثر من مُسَوِّغٍ من هذا النص للتدليل على أن علاقة البلاغة بالنقد علاقة تكاملية، وأن البلاغي والناقد يقومان بالمهام نفسها وهي تحليل الخطاب، وما يقتضيه ذلك من إجراءات منهجية قد تتمايز بحسب الخلفية المعرفية ومقصدية كل منهما. أول هذه المسوغات مرتبط بطبيعة العمل الذي يقوم

1. البلاغة العربية: أصولها وامتداداتها، ص44.
2. نفسه، ص41-42.

به محلل الخطاب (البلاغي والناقد) أو من له صفة أخرى مُدَانِية أو مُشابِهة لهما، والثانــي متصل بصفة الذين يشــتغلون بتحليل الخطاب أنفســهم، أما الثالث، فهو أن البلاغة جزء من النظرية النقدية، وأن النقد مُسْــتوعِب للبلاغة وهي مُستوعِبة له أيضا، على اعتبار أنهما يشتغلان على اللغة في مستوياتها المتعددة، هذه اللغة التي أثبتَت «قدرتَها على اســتيعاب الرُّموز والــدلالات الدينيَّة والاجتماعية، والرُّوحية والإنســانية، بوصفها لغةً حيَّة، لها تقنياتها الخاصة بها، ومقوماتها وقوانينها الذَّاتية التي بها تحفظ ســلامتها، ودَيْمومة فاعليَّتِها. أسَّستْ هذه المقوِّمات والخصائص مبــادِئَ أوليَّة لعِلْم النَّقد العربيِّ البلاغي، فأرســى البلاغيُّــون القدامى قواعدَ النَّقد البلاغي، وكانت أبحاثُهم مُنطلَقًا لدراسات نقديَّة لاحقة»[1].

إن عمل البلاغي والناقد يتجه في النهاية إلى إبراز مكونات النص الأدبي، والوقوف على نســقها العام، إنْ بشــكل منفصل عن الســياق، أو متصل به، بِسَبَبٍ من الأســباب. وغاية كل ذلك ليس إدراك المعنى (المعنى الأول بلغة الجرجاني) فحسب، وإنما لإدراك المعنى الثاني وربما الثالث (التأويل في اتجاه الدلالة)[*].

قد يعتقد البعض أن الكشــف عن المعنى والسعي إلى تأويله باستمرار من مهمات الناقد لا من مهمات البلاغي، إلا أن تتبع عمل البلاغيين العرب والغربيين القدامى والمحدثين والمعاصرين يُفَنِّدُ هذا الاعتقاد؛ فهذا المعنى وما وراءه كامن فــي اللغة التي يعتني بها البلاغي إنْ في شــكل مفــردات أو تراكيب، وعلى الناقد إدراك أســرارها. ورحلة الناقد بالمعنى إلى آفاق التأويل تستعين بالسياق والمقام، وهذا من صلب اهتمام البلاغي. في النهاية نجد أنفســنا أمام ازدواجية المهام التي يقــوم به محلل الخطــاب (البلاغي/ الناقد)، وهو ما يفرض عليــه التحول الدائم

1. مها خير بك ناصر، «النقد العربي البنيوي»، مجلة الخطاب، العدد الثاني: مايو 2007، ص200.
(*) المعنى يُعْطَى وهو مهمة المؤلف، والدلالة تُبْنَى وهي مهمة البلاغي والناقد/ محلل الخطاب.

من البلاغة إلى النقد بسلاسة كبيرة، دون أدنى إحساس بأي تفاوت أو اضطراب، وهذا يقتضي أن يكون في شخصية الناقد شيء غيرُ يسير من البلاغي، والعكس صحيح.

إن البلاغي وهو يمارس تحليل الخطاب يكون مدفوعا بالرغبة في الكشف عن كيفية تَشَكُّلِه أولا، ولا مانع في معرفة سياق التشكل أيضا، ومكوناته ثانيا، ومدى تأثيره في المتلقي ثالثا، وبذلك يجد نفسه أمام القيام بمهمات تجعله في قلب اختصاصات أخرى، منها: النقد؛ لأن تحقيق هذه المهام لا يكتفي بالنص وتشكيلاته اللغوية والأسلوبية، وإنما يتم بالإحاطة بما هو خارج النص أيضا (السياق والمقام)، الذي هو جزء من عمل الناقد الموظَّف للمناهج السِّياقية المعروفة، تماما كما إن النص -باعتباره نصا- جزء من مهمات الناقد المتبني للمناهج النصية؛ وبذلك يكون التماهي كاملا بين الناقد والبلاغي/ بين البلاغة والنقد، فكلاهما محلل للخطاب، بمناهج متكاملة حتى وإن بدت مختلفة أحيانا أو جزئية، وهذا أمر طبيعي لأن الخطابات مختلفة ومتمايزة، ومناهج تحليلها تختلف تبعا لذلك وتتمايز؛ قال أرون كيبيدي فادكا: «يبدو أن التحليل البلاغي يفرض نفسه عندما يمتلك النص، حتى الأدبي منه، طابعا حجاجا. فإذا ما قبلنا بوجود عناصر بلاغية بمجرد وجود تواصل ومقصدية، فيمكن حينئذ للتحليل البلاغي أن يمتد خارج أصناف النصوص الحجاجية [...]. بوسع التحليل البلاغي لنص سردي أن يكشف عن خصوصيات لا ريب فيها، لن يكون التحليل السردي بمعناه الحصري مهَيَّأً لكشفها [...].

نشير في الأخير إلى أن التحليل البلاغي يمكن أن يمتد إلى النصوص غير الحجاجية، بل، ويتجاوزها إلى ما هو خارج النصوص أيضا»[1].

1. البلاغة وإنتاج النص، ترجمة: محمد العمري، مجلة البلاغة وتحليل الخطاب، العدد10، ص32-34 بتصرف.

ولعل ما يُضْمِرُه هذا النص يعطي مسوغا واضحا لحل مشكلة «مفتعلة» ترتبط أساسا بعلاقة النصوص بالمناهج، وهي علاقة غير مُعَقَّدة كما يتم الترويج لها من قِبل نقاد مفتونين بالبحث عن التَّفَرُّد والتمايز بدل التكامل والتداخل. وهذه إحدى الخلاصات التي انتهى إليها تودوروف حين طرح السؤال الآتي: «أي طريقة ينبغي سلكها لبسط معنى عمل أدبي واستجلاء فكر الفنان؟»[1]، فأجاب بكل وضوح قائلا: «كل المناهج جيدة، بشرط أن تظل وسيلة بدل أن تتحول إلى غاية في حد ذاتها»[2].

إن حكما كهذا ليس صادرا عن ناقد/ بلاغي هاوٍ يسمع وينقل، أو يقرأ دون وعي فيكتب باستهواء وعجل دون تمحيص، وإنما هو قول رجل خبَر الأدب وقاربه بمقاربات متعددة، لينتهي به المطاف إلى الإقرار بأن « كل هذه المنظورات أو المقاربات النصية لنص من النصوص، ليست بتاتا متنافسة، بل متكاملة، بشرط التسليم منذ البداية بأن الكاتب هو ذاك الذي يلاحظ ويفهم العالم الذي يعيش فيه، قبل أن يجسد هذه المعرفة في قصص وشُخُوص وإخراج وصور وأصوات. وبعبارة أخرى الأعمال الفنية تنتج المعنى، والكاتب يفكر. ومهمة الناقد هي تحويل هذا المعنى وهذا الفكر إلى اللغة المشتركة في عصره، وليس مهما معرفة الوسائل التي يبلغ بها هدفه. «الإنسان» و«الأعمال» و«التاريخ» و«البنية» كلها مرحب بها... ينبغي أن نفهم هنا الأدب بمعناه الواسع»[3].

إن عمل البلاغي ليس عملا وصفيا للخطاب، وإنما عمل تحليلي وتأويلي؛ وهذا يعني أنه صاحب رأي وموقف مثل الناقد تماما؛ فحين يتصدى البلاغي لقراءة النص الأدبي لإبراز خصوصيته ومميزاته ونسيجه الفني وطبيعة أساليبه ومقومات

1. الأدب في خطر، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، ص53.
2. نفسه، ص53.
3 . نفسه، ص54.

صوره ووظائفها ...إلخ، يجد نفسه في النهاية نَزَّاعًا إلى الحكم بالجودة أو الرداءة أو «الاكتمال» أو «النقص» أو غيرها من الأحكام بشكل صريح أو ضمني، وهذه المهام هي في الأصل من شَوَاغِل الناقد. وإذا قلبنا الصورة مُنطلقين من عمل الناقد في النصوص الأدبية، أدركنا أن غاية الناقد التي هي الحكم على النص لا تَتَيَسَّرُ إلا بالتحليل، بمعنى أن الناقد -وهو يرصد هدفه- يستعين بِحِسِّهِ البلاغي. فكل ناقد لا يتوفر على شخصية البلاغي يجد نفسه خارج دائرة النقد والنقاد لا محالة، حاملا لصفة بدون هُوِية. إن إحدى أهم وظائف البلاغة هي تَيْسِيرُ عملية التحليل لتشكيل المواقف التي هي نتيجة للنقد الْمُبَرَّر، ولا وجود لتبرير إلا بالارتكاز على البلاغة. «إن التباس البلاغة بالنقد الأدبي لا انفصام له [...] فليقبل القارئ امتداد أحدهما في الآخر، مُجَمِّدا مفهوم البلاغة المختزل إذا كان مصرا عليه إلى حين. فالوعي بالخصوصية هو البلاغة، وتمييز الجيد من الرديء عن طريق ذلك الوعي هو النقد»[1].

وهذا الأمر لا يمكن أن يُخْطِئَهُ صاحب ذوق سليم وتَصورٍ موضوعي، فحتى الذين حاولوا الفصل بين البلاغة والنقد الأدبي بناء على «استقلالية» وظائفهما لم يقدموا مُسوِّغات مقبولة تجعل الاطمئنان إلى موقفهم ممكنا. فمن داخل هذه المسوغات المقدَّمة لتأكيد التخارج يبدو التكامل هو الأَمْكَنُ.

إن المهتم بالبلاغة والنقد أكانا عربيين أم غربيين قديما وحديثا يعرف مقدار الأحكام التي أصدرها هؤلاء في قضايا نقدية وبلاغية. ولعل هذا التداخل هو ما أربك حتى المتخصصين حين حاولوا تحديد مهام البلاغي والبلاغة؛ لننظر إلى قول أرون كيبيدي فادكا: «البلاغة بحسب تعريف أَوَّلِيٍّ حَذِرٍ هي مجموعة من

1. البلاغة العربية: أصولها وامتداداتها، ص42-43 بتصرف.

التقنيات التي تسمح بوصف عملية إنتاج الخطابات والنصوص وإعادة بنائها»[1]، وقوله: «إن البلاغة باعتبارها منهجا يسمح بإعادة بناء إنتاج النص وتَوَقُّعِ هذا الإنتاج تتعرض لعدد من القيود [...]. إن البلاغة تظل إلى حد ما الأداة الوحيدة التي تُسْعِفنا في وصف الكيفية التي ينبني بها نص ما»[2]، وقوله: «إن البلاغة ليست علما، بل هي مجموعة من التقنيات التي ينبغي تعلمها. والتعليم يتم في وضعٍ ما، هذا الوضع هو نسق إنتاج الخطاب»[3].

واضح أن التركيز على الشق الإنتاجي في تصور الرجل للبلاغة -ومعه الميل إلى الوظيفة الوصفية- هو الموجِّه لمضامين هذه النصوص، إلا أنه سرعان ما تجاوز هذا التصور وأعاد للبلاغة وظيفتها التحليلية التي تتصاعد شيئا فشيئا لتصير تأويلية؛ قال: «إن الطابع البلاغي للنص ليس إذن موضع شك. الشك الوحيد الذي تغير هو المكان الذي ظهر فيه الوعي البلاغي؛ فهو لم يحضر في لحظة الإنتاج، بل في لحظة التلقي والتأويل»[4]. وقال في معرض حديثه عن البلاغة ونظرية الحجاج: «البلاغة لا تفصل التحليل النقدي؛ أي: التلقي والتأويل عن الإنتاج»[5]، وقال: «فالْمُنْشِئُ (يقصد منشئ الخطاب الأدبي) بذل كل ما في وسعه من أجل إخفاء ذلك الشيء الذي يبحث عنه المؤول؛ ولذلك فالأزمة القائمة بين «الحقيقة المخفية» من طرف الشعرية والمقصدية المفترضة عند البلاغة لا يمكن حلها إلا بمحاولات متكررة من أجل الوصول إلى الغرض المقنَّع في النص. ما من سبيل أمام المؤول الذي يود الاستعانة بالبلاغة في تحليل النصوص غير اتباع

1. البلاغة وإنتاج النص، العدد10، ص18.
2. نفسه، ص20
3. نفسه، ص25.
4. نفسه، ص24.
5. نفسه، ص27.

الطريق نفسه الذي سلكه المنشئ [...] وبهذا المعنى، فإن التحليل البلاغي هو نوع من التأويل الذي يستلهم مقاصد (افتراضات) المنشئ»[1].

ما من شك إذن في أن البلاغة ليست مجرد وسيلة تعليمية لإنتاج الخطاب بمواصفات خاصة، أو مجرد تقنيات محددة تسعف في وصف هذه الخطابات، وما من شك أيضا في أنها لا تقف عند تُخُوم النقد وإنما تخترقه اختراقا كاملا. وما من شك في أن البلاغي مثله مثل الناقد، يهتم بالنص إنتاجا وتفسيرا وتحليلا وتأويلا قدر اهتمامه بالفكرة والعاطفة والخيال والصدق والكذب، ويتجاوز حدود الإطار اللغوي/ الأسلوبي للنص، رابطا إياه بالسياق الإبداعي وشروطه وتاريخه ومقصدياته وأغراضه وموضوعاته وطبيعة المعاني: أتقريرية هي أم تخييلية؟ ومتى تكون كذلك؟. فهذا حازم القرطاجني «البلاغي/ الناقد» يحسم هذه القضية التي هي نقدية بامتياز بقوله: «التخييل هو قِوامُ المعاني الشعرية، والإقناع هو قوام المعاني الخطابية»[2]. إنه التماهي الكامل بين البلاغة والنقد، وبين البلاغي والناقد على أكثر من مستوى.

1. البلاغة وإنتاج النص، العدد10،ص29-30.
2. نفسه، ص325. وهذا الموقف الصريح خلاصة لمسار الكتاب الذي قطعه في مناقشته لهذه القضية بدءا من «المعلم الدال على طرق العلم بما تقوم به صناعة الشعر في التخييل، وما به تتقوم صناعة الخطابة في الإقناع، والفرق بين الصناعتين في ذلك». انظر، ذلك ابتداء من الصفحة 55 من الكتاب.

2. البلاغة وتحليل الخطاب: نحو فهم مُوسّع لدائرة التكامل

2 .1. البلاغة المشتهاةُ

ينبغي التأكيد -ربطا بما انتهينا إليه- على أن البلاغة ممتدة صعودا ونزولا إلى كل الخطابات؛ قال السكاكي: «وَلَها، أعني البلاغة، طرفان: أعْلى وأسفل، مُتباينان تباينا لا يَتَراءى له ناراهما، وبينهما مراتب، تكاد تفوت الحصر، متفاوتة. فَمِنَ الأسفل، تبتدئ البلاغة -وهو القدر الذي إذا نقص منه شيء التحق ذلك الكلام بما شَبَّهْناه به في صدر الكتاب- بأصوات الحيوانات، ثم تأخذ في التزايد مُتصاعدة إلى أن تبلغ حدا لإعجاز عجيب يدرك ولا يمكن وصفه [...]. نعم للبلاغة وجود ملتئمة، ربما تيسرت إماطة اللثام عنها، لتجلى عليك، أما نفس وجه الإعجاز فلا»(3).

بناء على هذا الامتداد، وجبت العودة إلى المفهوم الذي سِيء فهمه واستخدامه حتى صارت البلاغة سيئة السمعة عند الكثيرين، وفي عصور مختلفة، منها عصرنا؛ ولذلك نرى الأصوات تتنادى بتجاوزها لأنها ليست قادرة على التحليل، أو لأنها لم تعد كافية لذلك. فصار الرهان على المناهج النقدية هو المطلب الأمثل لممارسة عملية التحليل.

وإذْ لا اختلاف حول ما أسدته المناهج الحديثة في النقد الأدبي لتحليل النصوص وتأويلها، فإن ذلك لم يكن على حساب البلاغة أبدا إلا في أفهام قاصرة

3. مفتاح العلوم، السكاكي، ص415-416.

على إدراك طبيعة البلاغة ووظائفها. وهو قصور قد يكون مُسَوَّغا لكنه غير مقبول، وسبب ذلك عدم الإحاطة العلمية بمعنى البلاغة، ووقوف الأفهام أمام الفهم المدرسي التبسيطي المختزل الذي اتُّهم به السكاكي، وهو بَراءٌ من ذلك، وإنما هي فَعْلَة قرائه؛ قال محمد العمري: «ما زال مفهوم البلاغة غامضا في أذهان الكثير من الباحثين [...]، فنحن حين نتحدث عن بلاغة عامة ذات جناحين: التخييل والتداول، يتحدث (البعض) عن «علم المعاني» و«علم البيان» وعلم البديع»، مُخْرِجا الجاحظ وابن سنان وحازم ومن اتصل بهم، أو سار في طريقهم من مجال تصوره واهتمامه»[1].

إن الباحث هنا ينتقد هذا التقسيم المدرسي الذي لا يزال الناس متمسكين به، علما أنه أضاع روح البلاغة تماما؛ لأنه حَوَّلَهَا من «فن» يقوم على الاحتمال وينتعش داخل دائرة القول وخارجه[*]، إلى «علم» مُحَدَّدٍ في ثلاث خانات بـ «قواعد» جافة تتنافى مع روح البلاغة، لا سيما مع قُراء السكاكي، ليمتد الأمر حتى الآن في الدرس البلاغي إلى المدارس والجامعات العربية مع الأسف الشديد. وهو ما جعل بدوي طبانة يتساءل عن «السحر العجيب الذي سَحَرَ العلماء وفَتَنَهُم بكتاب السكاكي فجعلهم ينسون أنفسهم ويُنْكرون مَلَكاتهم، ليسيروا في رِكاب السكاكي، وفي قَيْدِ كتابه حتى جعلوه القُطْبَ الذي يَدُورون حوله، والغاية التي يُيَمِّمُونَها»[3].

إن مسوغ عدم إدراك المعنى العام للبلاغة من قبل الكثيرين كامن في

1. محمد العمري، أسئلة البلاغة، ص6.
(*) أي إنه يهتم بالنسق اللغوي، وبالسياق الخارجي على حد السواء، ولا يفصل بينهما على اعتبار أن أحدهما يفسر الآخر أو يُنتجه.
3. بدوي طبانة، البيان العربي، ص336.

عـدم إدراك تَشَـعُّبِ أصولها وامتداداتها، والاطمئنان إلـى التعاريف الجزئية بدلا عن ذلك، هاجِعين في ظلال الاجْترار بعيدا عن حرقة السؤال العلمي. ولو اطلعوا على قول حازم القرطاجني: «وكيف يظن إنسان أنّ صناعة البلاغة يَتأَتَّي تَحْصيلُها في الزمن القريب، وهي البحر الذي لم يصل أحد إلى نهايته مع اسـتنفاد الأعمار. وإنما يبلغ الإنسـان منها ما في قُوَّتِهِ أن يَبْلُغَهُ [...]؛ إذْ كانت هذه الصناعة تَتَشَعَّبُ وُجـوهُ النظر فيها إلى ما لا يُحْصَى كَثْـرَة، فَقَلَّما يَتَأَتَّى تحصيلُها بِأَسْـرِها، والعلمُ بجميـع قوانينها لذلك. وسـائِرُها من العلـوم مُمْكِنٌ أن يُتَحَصَّلَ كُلُّـه أو جُلُّهُ»[1]، لَأَدركـوا أنهم أمام مبحث مُعَقَّد جدا يحتاج مِراسًـا وجهدًا وفطنة وعلما واسـعا. وقـد أجمع كثير من بلاغيِّي العـرب والعجم ونقادهم على ذلـك؛ قال قُدامة بن جعفر مُعَلِّقا على محاولة الجاحظ تبيين «حدود» البلاغة: «وقد ذكر الناسُ البلاغةَ ووصفوها بأوصاف لم تشـتمل عليها، وذكر الجاحـظ كثيرا مما وُصِفَتْ به، وكل وصف منها يَقْصُرُ عن الإحاطة بِحَدِّها»[2].

والأمر نفسه أكده ابن سنان الخفاجي الذي عابَ على الناس الحرص على الخـوض في مفهوم البلاغـة وقُصورهم عن ذلك؛ قال: «وقد حَـدَّ الناس البلاغةَ بحدود إذا تحققت كانت كالرسـوم والعَلائِم، وليسـت بالحـدود الصحيحة»[3]. وذهب ابن الأثير المذهب ذاته حين قال: «اعْلَمْ أن هذا الباب مُتَعَذِّرٌ على الوالِجِ، ومَسْـلَكٌ مُتَوَعِّرٌ علـى النَّاهِجِ، ولم يزل العلماء من قديـم الوقت وحديثه يُكْثِرُون القول فيه والبحث عنه، ولم أَجِد من ذلك ما يُعَوَّلُ عليه إلا القليل»[4].

1. منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص78.
2. قدامة بن جعفر، نقد النثر، ص76. وقد انتدب نفسه للقيام بهذه المهمة الشاقة، قائلا: «وحدها عندنا أنه القول المحيط بالمعنى المقصود، مع اختيار الكلام، وحسن النظام، وفصاحة اللسان». نفسه، ص76.
3. سر الفصاحة، ص59.
4. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ص64.

إن «الحقيقة» الوحيدة التي يمكن الاطمئنان إليها في مجال الاحتمال (العلوم الإنسانية ومباحثها)، هي أننا نتحدث في موضوع لا قَرار له إلا من وجهات نظرٍ، التغيرُ فيها أَصَحُّ من الثَّبات. وهو أمر يُجْمِعُ عليه القدماء والمحدثون، شرقا وغربا. فحتى الدراسات الغربية القديمة والحديثة، التي تناولت مبحث البلاغة انتبهت إلى تَعَقُّدِهِ وضَبابيته؛ قال أولفيي روبول OLIVIER REBOUL في مقدمة كتابه «البلاغة»: «الغرض الأول من هذا الكتاب هو مساعدة قارئه على معرفة ما يقصده حينما يستعمل كلمة «بلاغة». إن للكلمة بدون شك عدة دلالات. ولكننا نريد أن ندلل -وهذا هو هدفنا الثاني- على أنها منسجمة، وتُحيل على حقيقة واحدة، هي البلاغة»[1]. الانسجام الذي يُبَشِّرُ به روبول تَنْسِفُهُ طبيعة البلاغة؛ إذ أظهرت التعاريف أنْ لا حَدَّ لها. وهو ما أقره ميشيل مايير MICHAEL MEYER بقوله: «عرفت البلاغة على مدى تاريخها الطويل عددا من التعاريف المتفاوتةِ القُرْبِ والبُعد، تتنافى أحيانا، ولكنها تتداخل أحيانا أخرى تَداخُلًا جزئيا، وإلى اليوم ما زلنا مُضْطَرين لمواجهة غياب الوحدة في هذا المجال»[2].

لقد نال مفهوم البلاغة اهتماما كبيرا من القدماء، مع أنه لم يكن من طباعهم التفكير في بعض القضايا المتصلة بالمفاهيم؛ وإن فكروا فيها لم يُفصِّلوا؛ لأنها كانت عندهم في حكم المحسوس والمعلوم، شأنها شأن باقي القضايا المتصلة باللغة؛ إذ لم يتم طرح الأسئلة حول قضاياها إلا في زمن الأسئلة الكبرى (العصر الأموي)، لتبدأ صياغة الأجوبة عنها أو محاولة الأجوبة في عصر الإجابات الكبرى (العصر العباسي) الذي نَضجَت فيه الأسئلة أيضا وتطورت وتَعَقَّدَت.

إن العودة إلى تعاريف البلاغة، قديما وحديثا، يبين حجم الغموض الذي اكتنفها، وحَجْمَ تَعَقُّدِ مبحثها، وذلك راجع لأسباب متعددة، نذكر منها:

1. نقلا عن عن محمد العمري، أسئلة البلاغة، ص11.
2. نفسه، ص12.

- تعدد منابت البلاغة وأصولها، واختلاف منطلقاتها. وقد خصص محمد العمري قسما كاملا من كتابه «البلاغة العربية: أصولها وامتداداتها» لإبراز هذه المنابت التي جعلها خمسة، هي: النقد التطبيقي، معْيَرة اللغة، الإعجاز القرآني، المعرفة والإقناع، القراءة العربية للبلاغة اليونانية[1]. وهو أمر متفق عليه تقريبا، فقد أشار عبد الفتاح كليطو إلى «أن ما يُسَمَّى بالبلاغة مغروس في غابة من المعارف والعلوم [...]. البلاغة لها ارتباطات بالنحو، والتفسير، وعلم الإعجاز، والمنطق، وعلم الكلام»[2].
- هي عنصر بنائي: إنتاجي وتفسيري/ تحليلي/ تأويلي في كل الخطابات مهما كانت تَوجُّهات أصحابها، والموضوعات والأغراض التي من أجلها أُنْشِئَتْ، وطبيعتها، ومنزلة الخطابات، شريطة أن تكون احتمالية، وقد أشرنا إلى ذلك قبلا، ولو باقتضاب.
- لا توجد بلاغة واحدة، وإنما بلاغات موزعة بحسب طبيعة الخطابات؛ فقد ارتبطت بالخطاب ككل، تمتد من أرقى تجليات الخطاب الأدبي وغيره إلى أدنى مستوى من مستويات التخاطب اليومي. فالبلاغة في أحد مفاهيمها: «علم الخطاب المؤثر القائم على الاحتمال، وأنا أضع تحت كلمتيْ: الاحتمال والأثر أكثر من خط [...]. الخطاب الاحتمالي، كما قال ريكور PAUL RICŒUR، هو الخطاب الذي يمتد بين الاعتباط (أو الهَذْر) في أسفل السُّلَّمِ، والاستدلال البرهاني في أعلاه»[3]؛ ولذلك سبق وقَسَّمها الرُّمَّاني إلى ثلاث طبقات، منها:

1. البلاغة العربية: أصولها وامتداداتها، ص37.
2. الأدب والغرابة، ص64.
3. محمد العمري، أسئلة البلاغة، ص18. وهو المنطق الذي كان قد بنى عليه تعريفا سابقا لها، حين قال: «البلاغة هي علم الخطاب الاحتمالي الهادف إلى التأثير أو الإقناع أو هما معا، إيهاما أو تصديقا». البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، ص6.

«مـا هو في أعلى طبقة، ومنها ما هو فـي أدنى طبقة، ومنها ما هو في الوسـائط بين أعلى طبقة وأدنى طبقة، فمـا كان في أعلاها طبقة فهو مُعْجِزٌ، وهو بلاغة القرآن، وما كان منها دون ذلك فهو مُمكن كبلاغة البُلغاء من الناس»[1].

- اختـلاف مرجعيات المشـتغلين بالبلاغـة والْمُنظِّرين لهـا، واختلاف الحقـول المعرفية التي ينتمي إليها هؤلاء. فهي مبحث مَشـاعٌ تناوله كل مشـتغل بالخطاب، لذلك تحـدث فيها: الفقهـاء والأصوليون، المتكلمـون وفرقـاء المذاهـب، الأدبـاء والمبدعـون، اللغويـون والمناطقة، الفلاسـفة والمفكرون... ومنطلـق الاختلاف راجع إلى تبايـن المنطلقات والوظائف والأهداف، وقد ظهر ذلك في اختلاف المفاهيم التي صاغوها للبلاغة، ورسم حدودها؛ وهو ما أقره ميشيل مايير MICHAEL MEYER في قوله السـابق، وشَـبيهٌ به ما أكده عبد الفتـاح كِلِّيطُـو قائلا: «إننـا عـادة نـتكلم عـن البلاغة وكأنها شـيءٌ واضـح المعالم، معروضٌ أمامنا ببسـاطة وما علينـا إلا أن نقطـف ثـمـاره. هـذا تـصور ينبغـي تـصحيحـه»[2]. فكيف يتم تصحيح هذا التصور؟

مـا من سـبيل إلى التصحيـح إلا بربط البلاغـة والنقد بتحليـل الخطاب عموما. لكن قبل ذلك: ما البلاغة؟

قد يبدو هذا السـؤالا للبعض بسـيطا إلى حد السذاجة، وقد يبدو للبعض

1. الرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني، ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق: محمد خلف ومحمد زغلول سلام، ص75.
2. عبد الفتاح كليطو، الأدب والغرابة، ص64.

الآخر غيرَ مُستحِقٍّ لأنْ يُطرحَ أصلا. لكن، لمثل هؤلاء نعيد طرحه كما طرحه محمد العمري في كتابه «أسئلة البلاغة في النظرية والتاريخ والقراءة» بهذه «السذاجة» بعدما قضى أكثر من أربعة عقود في الاشتغال بالبلاغة وقضاياها المتشعبة. ونعيد طرحه كما طرحه البلاغيون العرب والغربيون القدماء والمحدثون بصيغ مختلفة، فأجابوا بما اعتقدوه صائبا، وانصرفوا إلى تحليل الخطابات أو مقاربة قضايا بلاغية ونقدية نظرية، والبحث عن مُسَوِّغات ما قدموه من مُقاربات للمصطلح.

إن سؤالا كهذا، من باحث كهذا، حين يُضاف إلى ما أثبته ابن الأثير وحازم القرطاجني والخطيب القزويني وغيرهم، للبلاغة واستحالة الإحاطة بها، وحين يُضاف أيضا إلى عُمومية المفهوم اللغوي(*) يجعلنا هَيَّابين مُحْتاطين أشد الاحتياط من وضع أحكام وتعاريفَ «قاطعة» للبلاغة، كما تَهيَّبَ هو نفسه وجعلها «العلم الذي يَستوعبُ مجموعَ الاجتهاداتِ التي ساهم فيها مُنشغلونَ بالخطاب الاحتمالي المؤثر من زوايا عديدة: البديعيون، ونقاد الشعر، والبيانيون، وعلماء الخطابة، ومنظرو الإنشاء والكتابة، وقُرَّاء نظريتَيْ الشعر والخطابة عند اليونان... الخ»[2].

إن البلاغة ليست صناعة جديدة أو مُنْتَهِية أو معنى جاهزا مُعْطًى، وإنما هي معنًى يُبْنى باستمرار، كما أنها ليست مقصورة على قوم دون آخر، أو زمن دون زمن، كما أكد على ذلك ابن قتيبة في معرض حديثه عن صراع القدماء حول

(*) غالبا ما يؤدي مفهوم «البلاغة» إلى الحديث عن «البليغ»، وعن مصطلحات أخرى كالفصاحة التي اقترنت به اقتران تلازم. قال: «وللناس في تفسير الفصاحة والبلاغة أقوال مختلفة لم أجد فيما بلغني منها ما يصلح لتعريفهما به، ولا ما يشير إلى الفرق بين كون الموصوف بهما: الكلام، وكون الموصوف بهما: المتكلم». الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ج1، ص17.

2. «البلاغة العربية من الانتشار إلى الانحسار ومن سَعة الاختيار إلى حَرج الاضطرار»، مجلة البلاغة والنقد الأدبي، العدد11، 2018م، ص125.

الْمُحْدَثِ والقديم من الشعر[1].

لكل ذلك، نرى أنه من الإنصاف الإشـارة إلى مفهـوم البلاغة من منظور قديـم وآخر حديث، علما أن الحـدود الزمنية لا تعني حـدودا معرفية أو فواصلَ قاطعةً في التصورات، فالأمر لا يتجاوز تقسـيما منهجيا لتتبع مسـار هذا المفهوم وتَـحَوُّلاته.

إن الحديـث عـن البلاغة مـن منظور القدمـاء يقتضي العـودة إلى أعرق الأصول، ويبدو أنها كامنة فيما جاء به أرسـطو فـي كتاب «الخطابة»[*] والجاحظ في كتابه «البيان والتبيين»[*]. وقد سبق أن قلنا إن الحديث عن اللغة ومصطلحاتها، والتَّنبيـه على ضرورة تدقيقها بدأ في العصر الأموي ونضج في العصر العباسـي؛ لذلك، فالحديث عن البلاغة يقتضي اسـترجاع السؤال «الأول» عن ماهيتها؛ قال الجاحـظ: «ثم رجع بنا القول إلـى الكلام الأول. قال ابـن الأعرابي: قال معاوية بن أبي سـفيان لصُحار بن عيَّاش العبدي: ما هذه البلاغة التي فيكم؟ قال: شـيءٌ تجيشُ به صدورُنا فَتَقْذفُه على أَلْسِنَتنا»[4]. هذا «الشيء» إذن هو الذي سَعَتْ أفهام البُلغاء والأدباء والحكماء والفقهاء والمناطقة والفلاسفة وغيرهم إلى الإحاطة به من حيث ماهيتُه، وآلياتُ إنتاجه، ونَسَـقُ صناعته، ودلالاتُه ووظائفُه... وهو الذي سعى الجاحظ إلى محاولة الإلمام به من خلال سرده العديد من الآراء في مفهوم البلاغة، شأنه في ذلك شأن ابن رشيق، وهو ما لا يسع المقام لإثباته كاملا.

1. الشعر والشعراء، ج1، ص63.
(*) قال معرفا إياها: «قوة تتكلف الإقناع الممكن في كل واحد من الأمور المفردة». الخطابة، ص9.
(*) لمراجعة مختلف التعاريف يراجع كتاب «البيان والتبيين»، ج1/ ص88، وكتاب «العمدة» لابن رشيق، ج1/ ص241، وما بعدها. وللتوضيح فكل ما نتحدث عنه اليوم في البلاغة المعاصرة: عربية أو غربية، مع بلاغِيِّي الحِجاج من أمثال شَايْمْ بيرِلْمان وغيره، إنما هو تَوْسيعٌ لِشِقٍّ مهم من شِقَّيْ بلاغة أرسطو، والتَّوَجُّهُ رَأْسًا إلى بَيَانِ الجاحظ، الذي هو بلاغة إقناع بامتياز.
4. البيان والتبيين، ج1، ص96.

إن تأملا بسيطا في ما جمعه الجاحظ من تعاريف[*]، يبرز:

- ربط مفهوم «البلاغة» بالخطيب أو من يقوم مقامه، وبذلك تصير البلاغة مقترنـة بالصانع أكثر مـن اقترانها باللغة، فلا تُعْـرَفُ في ذاتها، وإنما فـي ذات صاحبها (أول البلاغة اجتماع آلـة البلاغة، وذلك أن يكون الخطيب رابط الجأش...).

- ربطها بالمقام والسـياق: (التماس حُسـن الموقع، والمعرفة بسـاعات القول، لا يُكلَّم سـيد الأمة بكلام الأمة، ولا الملوك بكلام السُّـوقَة، انتهـاز الفرصـة، المعرفة بمواضـع الفرصة، حسـن الاقتضاب عند البداهـة، والغزارة يومَ الإطالة)؛ فالبلاغة لا تُدْرَك خارج السـياق أو بمعزل عـن مقام المتخاطبين. وهـذا يعني أننا أمـام بلاغات كثيرة، وليس بلاغـة واحدة. فَتَعَـدُّدُ الخطباء وتعـدد المتخاطبين وأطراف التواصل، واختلاف أقْدارهم ومنازلهم ومقاماتهم وسياقات التواصل يجعل البلاغة تابعةً لكل ذلك، مُوجَّهَةً به.

- ربطها بالحجة، وهذا مذهب الجاحظ الذي كان هَمُّهُ الكبير هو التأسيس لبلاغة الإقناع بالحجة، بغض النظر عن طبيعتها: لغوية أو غير لغوية. (جِمـاع البلاغة البصر بالحُجة، وضوح الدلالة؟). بل إنه مذهب كل البلاغييـن؛ فالغاية الكبرى من كل تواصل إنما هي التأثير في الآخر، بالعُدول عن رأي أو تَبَنِّيه...

- اقترانها باللغة: (الفصل من الوصل، تصحيح الأقسام، واختيار الكلام).

(*) لمزيد من التوسع، ينظر كتاب: البيان والتبيين، ج1، ص88، وكتاب: العمدة، ج1، ص241، وما بعدها.

لقد استمر البلاغيون والنقاد في تأمل مصطلح البلاغة في محاولة للإحاطة بمفهوم «شامل» يستوعب اتساع مجال الاشتغال، على الرغم من تأكيدهم صعوبَة الأمـر. فهذا الآمدي يرى أن البلاغة هي: «إصابـة المعنى وإدراك الغرض بألفاظ سهلة عذبة مستعملة، سـليمة من التكلف، لا تبلغ الهَذْرَ الزائد على قدر الحاجة، ولا تنقص نقصانًا يقف دون الحاجة»[1].

إن هـذا التعريف ينحو نحو طبيعـة اللغة التي ينبغـي أن يوظفها المتكلم لإصابة المعنى ونقله؛ أي: لإنشـاء القول أولا، ثم إفهام السـامعين ثانيا، كما يشير بوضوح إلى ضرورة الاختـزال الذي يفي بالحاجة المعنوية المطلوبة دون تقصير أو فائض.

ولا يختلـف أبو هلال العسـكري عـن الآمدي كثيرا في تصـوره لوظيفة البلاغة وطبيعة اللغة؛ قال: «البلاغة كل ما تُبَلِّغُ به المعنى قلب السامع، فَتُمَكِّنُه في نفســه، كَتَمَكُّنه في نفسك مع صورة مقبولة ومَعْرِضٍ حَسَنٍ»[2]. فالصورة المقبولة والْمَعْرِضُ الحســن يرتبطان أساســا بالصياغة اللفظية التي بواسطتها يُنْقل المعنى المرادُ تأديتُه. أما إشــارة أبي هلال العسكري إلى تَمَكُّنِ المعنى من نفس المتكلم، فهي عودةٌ إلى طبائع المتحدثين وثقافتهم ونَباهَتِهم؛ إذ لا يمكن أن تُفْهِمَ الناس أو تُقْنِعَهُم بما لم تفهمه وتقتنع به، وليس الكل يمتلك هذه القدرة.

وحين نتأمل ما أمكننا الاطلاع عليه من تعاريف القدماء نجدها تشترك في أمور وتَتَفاوَتُ في أخرى بحسـب تصور كل بلاغي. فأما الأمور التي تشترك فيها، فهي:

1. الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، ج1، ص426.
2. الصناعتين، ص10.

- إصرار أصحابها على ربط البلاغة بالإيجاز مع تمام المعنى.

- الكشف عن البلاغة ضمن نسق لغوي يتجاوز اللفظة المستقلة إلى التركيب؛ وهذا يعني عدم الفصل بين اللفظ والمعنى؛ إذ لا توجد بلاغة في أحدهما دون الآخر. وكان الجاحظ قد أورد قولا يصف فيه الكلام البليغ؛ فقال: «وقال بعضهم: -وهو من أحسن ما اجْتَبَيْناه وَدَوَّنَّاه- لا يكون الكلام يستحق اسم البلاغة حتى يُسابقَ معناهُ لفظَه، ولفظُهُ مَعناهُ. فلا يكون لفظُه إلى سمعك أَسْبَقَ من معناه إلى قلبك»[1].

وأما الأمور التي يبدو أن هؤلاء يتفاوتون فيها، فهي:

- تركيز بعضهم على جانب دون آخر، أو جَرُّ البلاغة إلى المتكلم ومِيزاتِه، كإشارتهم إلى حسن البديهة وسلامة الطبع لدى المتكلم.

- الخروج من تعريف البلاغة إلى ذِكْرِ شُعَبِهَا: (الإيجاز، والاستعارة، والتّشبيه، والبيان، والنظم، والتصرف، والمشاكلة، والمثل)، ومجالات تَحَقُّقِها؛ «فقد سئل ابن المقفع: ما البلاغة؟ فقال: اسم جامع لمعانٍ تجري في وجوه كثيرة [...]؛ فمنها ما يكون شعرا، ومنها ما يكون سجعًا، ومنها ما يكون ابتداء، ومنها ما يكون جوابا، ومنها ما يكون في الحديث، ومنها ما يكون في الاحتجاج، ومنها ما يكون خطبا، ومنها ما يكون رسائل، فعامة هذه الأبواب الوحي فيها والإشارة إلى المعنى والإيجاز هو البلاغة»[2]، وتجلياتها: «فمنها ما يكون في السكوت، ومنها ما يكون في الاستماع، ومنها ما يكون

1. البيان والتبيين، ج1، ص115.
2. ابن رشيق، العمدة ج1، ص243.

فـي الإشـارة، الفهم والإفهـام، وكشـف المعاني بالكـلام، ومعرفة الإعراب، والاتساع في اللفظ، والسداد في النظم، والمعرفة بالقصد، والبيـان فـي الأداء، وصواب الإشـارة، وإيضاح الدلالـة، والمعرفة بالقول، والاكتفاء بالاختصار عن الاكثار، وإمضاء العزم على حكومة الاختيار»[1].

إن مرتكـزات هذه التعاريف سـتجد صداها عند البلاغييـن الذين جاؤوا فـي أزمنة متأخرة عن القرن الرابع الهجري، فجعلوها أصولا ثابتة لا تقوم للبلاغة قائمـةٌ إلا بها. فهذا السـكاكي لا يفهـم البلاغة خارج التركيب؛ قـال: «هي بلوغ المتكلم في تأدية المعاني حَدًّا له اختصاص بِتَوْفِيةِ خَواصِّ التراكيب حقَّها، وإيرادِ أنواع التشبيه»[2]. إن شرط تَحَقُّقِ البلاغة رهينٌ بصحة التركيب أولا، وتَخَيُّرِهَا ثانيا (الخـواص)؛ وهذا يُنْبِئُ عن أمر آخر قد لا يكون من صميم التركيب، وهو المقام والسـياق؛ إذ تَخَيُّرُ التركيب يكون بحسب سياق الكلام وأَقْدار المتخاطبين. فلكل مقامٍ مقالٌ.

وهـو ما أقره ابن خلدون في تصوره للبلاغة التي أقامها على الأسـلوب/ التركيب؛ إذ وظيفةُ البلاغة هي كمال المعنى، وكمال المعنى لا يكون إلا بالتراكيب والقوالب؛ أي: الصياغة. قال عن الأسـلوب: «عبارةٌ عن الْمِنْوال الذي تُنْسَـجُ فيه التَّراكيـب، أو القوالب التي يُفَرَّغُ فيهـا، ولا يَرجع على الكلام باعتبار إفادتِه كمالَ المعنى الذي هو وظيفةُ البلاغة والبيان»[3].

1. كل هذه التجليات مستوحاة من تعاريف القدماء التي أغلبها مبثوث في كتابيْ البيان والتبيين والعمدة. وقد وثَّقْنا ذلك قبلا.
2. السكاكي، مفتاح العلوم، ص415.
3. ابن خلدون، المقدمة، ص352.

إذا كان مــن خلاصــة لهــذه المناقشــة الْمُبَتَسَــرِة لآراء بعــض البلاغيين القدمــاء- بخلفياتهــم المعرفية المتنوعة- فــي البلاغة، فهي تأكيدُ مــا انطلقنا منه على لســان حازم القرطاجنــي: البلاغة «علم» كلي، ونضيف: «فــن» كلي أيضا، إيمانــا منا بالدور المزدوج الذي تلعبه؛ فقــد «أجمع الباحثون على أن البلاغة هي الأُفُق المنشود والملتقى الضروري للتداولية وعلم النص[*] والسيميولوجيا. وهي النموذج المؤمَّل عليه للعلم الإنساني في إطاره الشامل الجديد»[2].

وإذا كانت البلاغة عند القدماء علما وفنا يخترق الخطابات صعودا ونزولا فيتماهى تماهيا كاملا مع علوم الإنســان واللســان بما في ذلك النقد، فإنها شعريةٌ وأسلوبيةٌ وتحليلُ خطابٍ عند الْمُحْدَثين.

«الشــعرية بلاغة جديدة»[3]. بهذه العبارة لجيرار جنيت-GÉRARD GE NETTE نُمَهِّــدُ لتصــور المحدثيــن للبلاغة، وحين نعــود لفهم الشــعرية نُدْرِك أنها في مفهومها وعُمقها ليســت جديدة «على الســاحة الأدبيــة العالمية والعربية، إنهــا من المفاهيــم القديمــة والمتداولة منذ أرســطو، مــرورا بالجرجاني وحازم القرطاجنــي، وصولا إلــى رومــان ياكبســون ROMAN JAKOBSON ورولان بارث ROLAND BARTHES وجيرار جنيت GÉRARD GENETTE وتزفيتان تــودوروف TZVETAN TODOROV وغيرهــم... إلا أن تحديــد المقصود بها ليــس مَوْضِعَ إجماع بين الباحثين، إذْ كل فريق يســعى إلى شــحنها بحمولة معينة تَتَساوَقُ ومرجعيته المعرفية وخلفيته الفكرية. غير أن التوجه العام يتجه إلى اعتبار «الشــعرية» أحد التمظهــرات الجديدة للبلاغة؛ لأن المكونــات البلاغية هي التي

* عُدَّ علم النص الوريث الشرعي للبلاغة. ينظر: سعيد بحيري، علم لغة النص، ص7.
2. جابر عصفور، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص232.
3. G. Genette, I. P261.

تُؤَشِّــرُ على الأبعاد الدلالية، بعد أن تكون قد أَسَّســتْ لتشــكيل المعنى، ووجَّهتْ للقبض على الدلالة»[1].

وإذا كانت الشــعرية تُعْنَى بالكشف عن الخصائص الفنية التي تميز النص الإبداعي، وتســعى إلى إبراز المكونــات التي تجعله إبداعا متميــزا، وتهدف إلى تحديد وتحليل الموضوعات التي استأثرت باهتمام الشاعر، فهذا يعني أنها تجسيد لقراءات ومرجعيات مختلفة تتناغم في تقديم النص -لفظا وصياغة ومعنًى- على غيره مما يدخل في تكوينه[*].

وبهذا أمكننا القول: إن البلاغة أَسَّسَت للشِّعرية[*] في أحد معانيها. بل إنها مَهَّدَتِ الطريق للأسلوبية أيضا، ولذلك اعتبرها تودوروف الوريث المباشر لها[*].

إن هــذا التمهيد يجعلنــا مقتنعين بأن البلاغة كامنة فــي تفاصيل الخطاب إنتاجــا وإلقاءً[*] وتَلَقِّيًا، علــى اعتبار أنها «فنٌّ» و«علمٌ» إنتــاج الخطاب وبنائه من جهة، وتفسيره وتحليله وتأويله من جهة أخرى؛ لأنها بلاغة تُعْنَى بتفسير الخطاب قَدْرَ عنايتها بإنتاجه[*]؛ وبذلك تكون البلاغة -بهذا الفهم- وســيلة أساسية لإنتاج

1. محمد عدناني، في بلاغة الغزل العذري، ص15.

* يمكن الحديث هنا عن مداخل النص المتنوعة التي تتوسل المكونات البلاغية المختلفة للوصول إلى تركيبته. كما يمكن الحديث عن مختلف المناهج النصية التي تَداولها المحللون بتسميات متنوعة، أَجْمِلُها جميعا تحت مُسمى «المناهج النصية»، لأنها لا تغادر النص إلا بمقدار ما يخدمه، فمنه الانطلاق وإليه العودة. وأقول «المكونات البلاغية» مستحضرا شمولية هذا «العلم» الكلي، لا كما يتم تقديمه باجتزاء شديد، جعل الكثير من المهتمين بالظاهرة الأدبية متحاملين على الدرس البلاغي، لا على من يقدمه.

* . J. Cohen,Le Haut Language, Op cit, P29.

* . T. Todorov et O. Ducrot,Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage, P101.

* . يرتبط هذا الجانب بالخطيب في أي مقام كان.

* . نقصد هنا استثمار البلاغة باعتبارها أداة إنتاج الخطاب وأداة تحليله في الآن نفسه؛ أي توظيفها لقراءة الخطاب الأدبي المبني على مكوناتها، والكشف عن المعنى والدلالة. وهذا يتجاوز مستوى رصد المكونات البلاغية إلى وصفها وتحليلها، والربط بينها لإنتاج الدلالة المُرادَة من قِبل مُنتِج الخطاب، أو المفهومة من قِبل قارئه. إنه الفهم الذي يعتبر البلاغة مهتمة «بأنواع الآثار التي ينتجها الخطاب، وكيف يُتَوسَّلُ إلى إنتاجها». نقلا عن محمد العمري، أسئلة البلاغة في النظرية والتاريخ والقراءة، ص15.

نــص ما وبنائه، من خــلال الاعتماد على مكوناتها الفنيــة، وعلى مجمل التقنيات الأســلوبية التي ينهــض عليها الخطاب، على اعتبار أنها «نظــامٌ مِن القواعد، تقوم مُهمَّتُــه على التوجُّه فــي إنتاج النَّص الأدبــي، وهي نظامٌ يَتحقَّق فــي النص، تؤثِّر علــى القارئ بإقناعه، أو تُؤثِّر على المتلقِّي في عمليَّة الاتِّصال الأدبي»[1]. وتكون وســيلة لتفســير هذا النص أيضــا وتحليله وتأويلــه من خلال مؤشــرات لغوية أو سياقية أو مقامية، يتنبه إليها البلاغي ويبني عليها مقاربته للخطاب، وهذا وجه آخر للبلاغــة يرتبط ببعدها المنهجي؛ أي: إنها أداة منهجية مُسْــعِفَةٌ في قراءة النصوص بمــا تحتمله من معانٍ ودلالات؛ وقد ســبق أن رأينا في معرض حديثنا عن علاقة البلاغة بالنقد كيف أن أرون كيبيدي فادكا انتقل في تعريفه للبلاغة من التركيز على الوظيفة الإنتاجية لها إلى الوظيفية التحليلية التأويلية حين أكد أكثر من مرة على أن الوعــي البلاغي ليس مقصورا على لحظة إنتاج الخطاب، بل كامن أيضا في لحظة التلقــي والتأويل، وأن البلاغة لا تفصل التحليل النقدي؛ أي: التلقي والتأويل عن الإنتاج. لذلك اعتبرها محمد مشــبال «أقدم نظريــات النص، وأعتق الحقول التي اتخذت من الخطابات اللفظية موضوعا صدرت عنه في صياغة مفهومها ومبادئها وأدواتها»[2]. ولأنها كذلك، «فإن الســعي إلى فهمها وإعادة النظر إليها في ســياق علاقاتها بنظريات وحقول متجاورة تزامنت معها أو أعقبتها بقرون، أمر مُسَوَّغٌ من عدة جهات»[3].

وقــد أفاض القدماء والمحدثون في إبراز شــروط وقوانين إنتاج الخطاب حتى صارت معلومة متداولة، إلا أن البعد التفســيري ظل ولا يزال محور النقاش والتصــورات والمُراجعــات، حتــى قيــل: إن البلاغيين العرب القدمــاء –ومعهم

1. سعيد بحيري، علم لغة النص، ص22.
2. محمد مشبال، في بلاغة الحجاج، ص15.
3. نفسه، ص15.

المحدثون بدون شك- لم يكن همهم «إبراز قوانين إنتاج الخطاب، وإنما قوانين تفسير الخطاب. كان الاهتمام ينصبُّ بالدرجة الأولى على تفسير القرآن، وعلى ضبط القواعد التي تضمن تفسيرا يتفق عليه الجميع. بالإضافة إلى هذا، كانت هناك حاجة إلى تدعيم عقيدة الإعجاز والبرهنة عليها بتحليل دقيق للنصوص»[1].

وإذا كان من الضروري إبداء بعض التحفظات على إقصاء صاحب هذا النص للجهد المبذول من قبل القدماء في تحديد شرائط إنتاج النص مع أن هذا الجهد بارز جدا كما وضحنا سابقا، ومن خلال العناوين المباشرة لكثير من الكتب[*]، فمن الضروري التذكير بأن الاهتمام بإنتاج النصوص هو أحد الشِّقَّيْن المُؤسِّسَيْن للدرس البلاغي ضمن الملاحظات النقدية الأولية، وما نتج عنها من دراسات وأبحاث أثمرت نظريات وتصورات كما أثبتنا ذلك في مناسبة سابقة.

ونحن إذ لا نُنْكِرُ التوجه الكبير للبلاغة إلى التفسير، نؤكد أن الأمر لا يتعلق بطبيعة البلاغة، بقدر ما هو تحول في التوجه، فبعد أن «كانت البلاغة القديمة مُعَرَّفَةً بقواعد إنتاج الخطابات الإقناعية، أصبحت اليوم مُعَرَّفَةٌ بتأويل هذه الخطابات؛ أي: انتقلت من طورِ شَكَّلَت فيه ضربا من المعرفة الخاصة بإعداد الخطباء الجيدين إلى طور صارت فيه ضربا من المعرفة المبنية على تحليل الخطابات ووصف تقنياتها واستراتيحياتها الإقناعية، تلتقي في هذا مع حقول معرفية أخرى، من قبيل النقد الأدبي بمناهجه المختلفة، وبالسيميائيات، وبالدراسات الثقافية،

1. عبد الفتاح كليطو، الأدب والغرابة، ص63.
* . قواعد الشعر لثعلب، عيار الشعر لابن طباطبا العلوي، الصناعتين لأبي هلال العسكري، منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني...

وبمناهج تحليل الخطاب»[1].

ونجد لهذا الفهم مقابلا حتى في الثقافة الغربية التي عَنَتْ بدراسة البلاغة، معتبـرة إياها «أقدمَ صِيَغِ «النقد الأدبي» [...]. وهي تُمَثِّلُ أقدمَ صيغة من التحليل النقـدي تلقَّاها الناس [...]. كانت تقوم بفحص الطـرق التي بُنِيَتْ بها الخطابات من أجل تحقيق آثار خاصة»[2].

ولا يبـدو هذا التصور لطبيعة البلاغـة مفصولا عن أصولها، بل إنه صورة واضحة لتعدد وتداخل هذه الأصول التي صدر عليها مبحث البلاغة في نشأته؛ إذ من المعلوم جـدا أن للبلاغة منابت كثيرة، يجاور فيها الأدبيُّ (بتنويعاته وتفريعاته وقضايـاه) الدينـيَّ (بفرقه ومذاهبه وخلفيـات أَئِمَّة هذه المذاهب)[*]، واللسـانيَّ اللغـوي (بمحدداته ومنطلقاته)، والفلسـفيَّ المنطقـي (بمرجعيات أصحابه...)، وهذه نفسها هي مرجعيات الخطاب وتحليله.

لقد سـعى المحدثون إلى «الإحاطة» بالبلاغة، إلا أنهم وقعوا في التجزيء أيضـا، فمنهم مـن جَرَّها إلى البعد الأسـلوبي الصِّرْف، فحصر أبـرز وظائفها في الجانـب الإمتاعـي، ومنهم من جرهـا إلى البعـد الإقناعي، فحصـر اهتمامه في الكشـف عن آليات الحِجاج بغض النظر عن بنية الأسلوب، وكلا التصورين ظلا قاصريْن عن الإحاطة بالبلاغة، ويتضح ذلك من حجم الانتقادات التي كَالَها بعض البلاغيين لبعض. فهذا أولفيي روبول يَعيبُ إهمال الأسـلوبيين للجانب الإقناعي

1. في بلاغة الحجاج، محمد مشبال، ص37.
2. نقلا عن محمد العمري، أسئلة البلاغة، ص15–16.
*. قال العمري: «لعب الاختلاف حول طبيعة كلام الله نفسه دورا في توجيه البحث البلاغي، خاصة حين اشْتَدَّ الوعي بهذا السؤال في القرن الخامس وأصبح محُرْجِا». البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، ص25.

بقوله: إن البلاغة تضم «كل العناصر الأدبية في الخطاب؛ أي: ما يشكل «انزياحا»، وهذا ينطبق على صور الأسلوب بوجه خاص. إن لهذا التعريف مزية تَعْيينِ العلاقة بيـن البلاغة والأدب على أقل تقدير، غير أنه ينطوي على اختزال كبير [...]، ومن هنا أَصِلُ إلى مأخذي الأخير على هذا التعريف، وهو أنه يُهْمِلُ الشـيء المهم؛ أي العلاقة الحميمة بين البلاغة والإقناع»[4].

وفي وَسَـطية بَيِّنَةٍ يختار روبول أن يبحث عن البلاغة في المنطقة الوسطى بيـن الاتجاه الأسـلوبي والاتجاه الحجاجي/ الإقناعي؛ قال: «سَـنَتَبَنى نحن حلا ثالثـا؛ لن نبحـث عن جوهـر البلاغة لا في الأسـلوب ولا في الحجـاج، بل في المنطقـة التي يتقاطعان فيهـا بالتحديد. بعبارة أخرى، ينتمي إلى البلاغة بالنسـبة إلينا كل خطاب يجمع بين الحجاج والأسـلوب، كل خطاب تحضر فيه الوظائف الثـلاث: المتعة والتعليم والإثـارة، مجتمعة مُتعاضدة؛ كل خطـاب يُقْنِعُ بالمتعة والإثارة مُدَعَّمَتَيْنِ بالحجاج»[5].

إن التحـول في فهم البلاغة وتصنيفها إلى «علم» أو «فن» يعني تحولا في التصـور والوظيفة التي تقوم بها هذه البلاغة، فهل هي منوطة بتفسـير الخطاب أم إنتاجه؟.

وبتتبـع أغلـب آراء وتصـورات القدمـاء حـول البلاغة يتضـح أن البُعْد التفسـيري كان هو هَمُّهُم الأكبر، أما البُعد الإنتاجي فلم يكن مثار سـؤال؛ لأنه من المحسوسـات التي يجدها الناس في أنفسـهم بالحدس؛ فشروط إنتاج الخطاب بميزات معينة معلومة عند القدماء ولا حاجة لمناقشتها إلا لِماما، أو ما جاء عَرَضا.

4. أوليفي روبول، «هل يمكن أن يوجد حجاج غير بلاغي»، ترجمه: محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، ص214.
5. نقلا عن كتاب: البلاغة بين التخييل والتداول، ص23.

إن مناقشــة تصور المحدثين للبلاغة على غرار القدماء قد يطول بنا، وهو مــا لا يســمح به المقام، الذي تُغْني فيه الإشــارة عن التفصيــل؛ فالغرض من هذه المناقشات هو وضع أرضية واضحة أمام القارئ ليُدْرِكَ طبيعة هذه «البلاغة» التي سِــيءَ فهمها بحصْرها في دوائر تفصلها عن باقي المعارف الأخرى، في حين أنها مُشــتمِلة عليها ومُشتَمَلة فيها؛ لذلك عُولِجَتْ البلاغة بمفردها وفي علاقتها بالفكر والفلسفة والتاريخ والمنطق والدين والنقد وعلوم الإنسان واللسان كافة ...

إن مناقشــتَنا الـمُخْتَزَلَــة لمفهوم البلاغة عند بعض القدمــاء والمحدثين، وتَعْرِيجَنا على علاقتها بالحقول المعرفية الأخرى، لا ســيما النقد الأدبي وتحليل الخطــاب، يبــرز مرة أخرى أننا في حاجة ماســة إلى فهم شــمولي لهــذه البلاغة، يســتوعبها كعلــم وفن يتجســدان في الخطــاب بالقدر الــذي تقتضيــه نوعية كل خطاب على حِدة، وفتح آفاقها لتصير مشــتملة على تحليل الخطاب، لا مُعادِلا له فحسب[*]. ولا يمكننا إلا ذلك انسجاما مع طبيعتها ووظائفها. فالطابع الاختزالي المدرســي للبلاغة، الذي كَرَّسَــهُ شُــرَّاحُ الســكاكي ودَرَجَ عَلى تَمَثُّلِــه الكثير من المدرِّســين والباحثين، أفسد البلاغة بِحَصْرِها في قواعد مَسْكوكة، بعضها منفصل عن بعض في غالب الأحيان، وهو ضد طبيعة البلاغة التي لا حدود بين مكوناتها، ولا حــدود لوظائفها أيضا داخل كل الخطابات مهمــا تنوعت واختلفت. وهو ما جعــل وهْم الحدود بينها وبين النقد وتحليل الخطاب مَكينا من النفوس. ولـم يعد مقبولا أن يظل هذا الفهم موجِّها لأفهام الناس، لا سيما الدارس البلاغي الحديث الــذي لن يحــول بينه و«بين الاهتمام بأســئلة البلاغة العربيــة واقتحامها، إلا عدم

*. نجد إشارات لبعض الباحثين إلى هذا الربط، لكن ليس بالمنطق الذي انتهينا إليه، أو على القل ليس بالمباشَرة التي ربطنا بها بين البلاغة وتحليل الخطاب. فهذا عبد الفتاح كليطو يقول: «إذا اتفقنا على أن الغرض من البلاغة هو تحليل الخطاب، وإذا اتفقنا على أن البلاغة تَعَمَّدها الإهمال، فإنه يتعين علينا ان نبحث عن «العلم» الذي عوَّض البلاغة في العالم العربي». الأدب والغرابة، ص65.

استيعابها سؤالا وإنجازا، أو تلقيها من أيدي أقوام عاجزين، أقاموا أنفسهم سَدَنَةً لهذا التراث العظيم، فَحَنَّطوهُ، حين لم يفهموا منه إلا جوانبه الضعيفة، التي لا تتطلب جهدا»[1].

إن الجهد الذي يعيد للبلاغة وَهَجَها هو ذاك الذي يسعى إلى ربطها بالأنساق المعرفية المختلفة عبر جسور قائمة أصلا، ولا يستدعي الأمر إلا الكشف عن تجليات ذلك. ومن جملة ما ينبغي الكشف عنه هو ربط البلاغة بتحليل الخطاب، الذي قلنا إنه أحد وظائفها، وبذلك فهي مشتملة عليه، بل إنها مرجع أساسي له؛ قال حامد أبو أحمد: «مهما حاولنا أن نَخرج بمعلوماتٍ وافرة من علم تحليل الخطاب المعاصر، فلن يَكون هذا المطلب يسيرًا إلَّا إذا عُدْنا إلى البلاغة العربيَّة»[2].

لقد تعرضت البلاغة إلى الكثير من الانتكاسات كان بعضها -وهو أشد مضاضة عليها- من أهلها، فَقَصَّروا من جناحيْها أو قَصُّوا أحدهما من أصله، أو اقتطعوا من أرضها أجزاءً مهمة، ولم يدركوا أنها مشروع متكامل يمتد على مساحة الكلام بكل تلويناته، وأن مجهودات القدماء كانت نسقية ومتكاملة، حتى إنَّ السكاكي انطلق «من الْمُنجز في قراراته النهائية، ابتدأ من آخر ما انتهى إليه الجرجاني؛ أي: النظم، أو علم المعاني [...] فنهاية الدلائل هي بداية المفتاح بلاغيا»[3]. وأن حازم القرطاجني بنى مشروعه على تمثل مجهودات البلاغيين السابقين عليه من أرسطو إلى الجاحظ إلى الجرجاني والسكاكي، فأنضج ذلك بتصور فريد لهذا الحقل المعرفي المتسع والمتشعب. مؤسسا بذلك نظرية

1. محمد العمري، البلاغة العربية أصولها وامتداداته، ص32.
2. الخطاب والقارئ، ص141.
3. البلاغة العربية: أصولها وامتداداتها، ص11.

متكاملة نســتطيع أن نقول إنها تجعل البلاغة والنقــد الأدبي وتحليل الخطاب في خانة واحدة.

إلا أن مشــروعه كان في أمس الحاجة إلى نهضة علمية وحضارية صاعدة تُتَمِّمُــهُ وتُغَذِّيــه باســتمرار، وهو ما لم يقع، فعــاد النقاش حول البلاغــة وقضيتِها الأساس: التخييل والتداول إلى الالتباس من جديد بعد أن كانت ملامحه قد بدأت في الاتضاح.

إن لربط البلاغــة بتحليل الخطاب والنقد الأدبي جســورا عديدة، بعضها ممتد إلى بواعث كتابة النص وسياقاته ومقاصده وما إلى ذلك من القضايا المتصلة به، وأهمها ممتد إلى النص نفسه، الذي هو مركز الاهتمام المشترك باعتباره مجالا «يُلْعَبُ فيه، ويُمارَس ويُتَمَثَّلُ التحويل الإبســتمولوجي والاجتماعي والسياســي. فالنــص الأدبي خطاب يخترق حاليا وجه العلم والإيديولوجيا والسياســة ويتطلع لمواجهتهــا وفتحها وإعادة صَهْرِهــا. ومن حيث هو خطاب متعدد تعدد اللســان أحيانــا ومتعدد الأصــوات غالبا (من خلال تعــدد أنماط الملفوظــات التي يقوم بِمَفْصَلَتِها)، يقوم باســتحضار كتابة ذلك البِلَّوْرِ الذي هو مَحْمَلُ الدلالة المأخوذة فــي نقطة معينة مــن لا تَناهيها؛ أي: كنقطة مــن التاريخ الحاضر، حيــث يُلِحُّ هذا البُعــد اللامتناهي»[1]. في ظــل هذا التعدد الذي يتميز به النــص تجد البلاغة أكثر من طريق إليه إنتاجا وتفســيرا، بل إنها «الســابقة التاريخيَّة لعلم النص[*]، إذا نحن

1. جوليا كريستسفا، علم النص، ص13–14.

*. هي الفكرة نفسها التي وردت عند حامد أبو أحمد في كتابه: الخطاب والقارئ، قال: «وأنا في هذه النقطة أطرح نوعا من المُثاقَفة يقوم على الاستعانة بالتُّراث في فَهْم المسائل اللُّغوية الحديثة، خاصَّة تلك العلوم التي لها جذورٌ تُراثيَّة؛ مثل: علم النَّص الذي قلنا: إنَّ البلاغة تمثِّل السابق التاريخي له». الخطاب والقارئ، ص149.

أخَذْنــا في الاعتبار توجُّهَها العامَّ المتمثِّلَ فــي وصف النُّصوص وتحديد وظائفها المتعدِّدة»[1].

2.2. الخطاب وتحليله: مرجعيات المفهوم ومدارس التحليل

شأنه شــأن البلاغة، تقاســمت كثير من المجالات الحديث في الخطاب وعنــه، وعلى الرغم مما أنتجه هذا التوزع فــي تناول مفهوم واحد من قبل باحثين ينتمــون إلى حقول معرفية متنوعة، وبمرجعيــات مختلفة، من اختلاف في الرؤى والتصــورات، فإن ذلــك كان مفيدا لإغنــاء مفهوم الخطاب من جهــة، ولإعطائه شــرعية الانتماء إلى كل هذه الحقول دون تمييز من جهة أخرى. بل إن اهتمام كل الباحثيــن بالخطاب، يؤكد أنه المنتوج المشــترك لكل قول أو مكتوب مهما كانت بواعثه أو أهدافه. وما محاولة مقاربته وفق الخلفية المعرفية لكل باحث ينتمي إلى حقل ما، إلا تنويعا لتوظيفــات الخطاب وآليات إنتاجه، علما أن مختلف الحقول المعرفية في العلوم الإنسانية لا تقوم على القطائع، وإنما على التكامل والتداخل. وهو ما يفســر اتكاء أبحاث بعض الباحثين المنتمين إلى مجال معرفي معين على أبحــاث غيرهم، حتــى وإن اختلفوا فــي منطلقاتهم وأهدافهم، وتوســلوا بآليات مختلفة تنســجم مــع تصوراتهم. وهكذا، فحقل اللســانيات الــذي أنعش بحوث الخطاب، وأصبغ عليه صبغة علمية، لا يســير بالموازاة مع حقول أخرى كالأدب والفلســفة، وإنما يوجد في تضاعيفهما. فاللسانيات هي التي شكلت النواة الأولى لمعالجة الخطاب والاجتهاد في آليات تحليله، قبل أن تنطلق في ضبط الموضوع وتخصيصه وفق تصور واضح، بجهاز مفاهيمي مضبوط.

1. نقلا عن جابر عصفور، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص234

إن الخطاب، تركيب لغوي مشــترك ومَرِن، يشــمل كل الأنشطة التَّلَفُّظية، ســواء كُتِبَتْ أم ظلت شــفاهية، وسواء اســتُعْمِل هذا الخطاب استعمالا إيجابيا أم ســلبيا. فالخطــاب يُطلَق للدلالة على ملفوظــات رنّانة (ألقــى الرئيس خطابا) أو للدلالــة علــى التحقيــر لــمّا نشــير بها إلــى ملفوظات ســخيفة (كل هــذا مجرّد خطابات)، كما يُطْلَق هذا المصطلح على كلِّ استعمال مخصوص للغة (الخطاب الإسلامي، الخطاب السياســي، خطاب الشباب...)، وفي كلِّ هذه الاستعمالات تبقى لفظة «خطاب» غامضة[1].

ولعــل هذه المرونة التــي تجعل الخطاب في تَمَاسٍّ مــع كل الحقول هي التي جعلــت أوليفيي روبول OLIVIER REBOUL يقــول عنه: «هذا الاصطلاح الذي صار حاليا ادعاءً فارغا من قِبل كل العلوم، يشتمل بالفعل على عدة معان:

- المعنى الشائع؛ الخطاب هو مجموع منسجم من الجمل المنطوقة جماهيريا، من قبل الشخص نفسه، عن موضوع مُعطًى [...]، ويمكن أن يعني –عن طريق التوسع– نصا مكتوبا.
- المعنى اللساني المختزل؛ بالنسبة للسانيين المعاصرين، يعتبر الخطاب متوالية من الجمل الْمُشَكِّلَة لرسالة لها بداية وانغلاق (دوبوا 1973)، إنه إذن وحدة لسانية تساوي الجملة أو تفوقها...
- المعنى اللساني الموسع؛ تأخذ اللسانيات الاصطلاح بمعنى أكثر اتساعا. إنها تقصد بالخطاب مجموع الخطابات (بالمعنى المختزل) المرسَلَة من قبل الفرد نفسه، أو من قبل الجماعة الاجتماعية نفسها [...]. ونسلم اليوم بأن الخطاب، بالمعنى

1 .Dominique Maingueneau, Analyser les textes de communication, Nathan ,P37.

الثالث، هو وسيط بين اللسان والكلام»[1].

هذا، وما تجب الإشـارة إليه قبل الحديث عن الخطاب وتحليله، وبعض مدارسـه، هـو أن مفهوم الخطـاب ارتبط ارتبـاطَ وُجوبٍ -عند أغلـب الباحثين مهمـا تنوعـت اهتماماتهم - بمفهوم النص. منهم من ميـز بينهما، ومنهم من أقام أحدهمـا مقام الآخر كجيرار جنيـت Gèrard Genette وتزفيتان تودوروف Tz-vetan Todorov وغيرهم...

فما مفهوم الخطاب؟ وما الخلفيات المعرفية التي كانت مرجعا لمختلف الباحثين في مقارباتهم له؟

أ.مرجعيات مفهوم «الخطاب»

أ.1. المرجعية الدينية

لا يـكاد يخـرج معنى الخطاب بكل تلويناته في القـرآن الكريم عن معنى الكـلام بإطـلاق، ولا يتم تحديده إلا بإسـناد المصطلـح إلى ما يحـدد نوع هذا الكلام؛ أي: بالمتعلقات واللواحق التي تجعله ذات حمولة معنوية معينة، كما هو واضح في الآيات القرآنية التي ورد فيها لفظ الخطاب أو أحد مشتقاته في سياقات متعددة؛ فقد جاء بمعنى:

- الكـلام الواضح الـذي لا لبس فيه، أو الذي فيه اقتـدار، وتترتب عليه الأحـكام بحكمة؛ كما ورد في تفسـير قوله تعالي في سـورة «ص»، الآية20: ﴿وَشَـدَدْنَا مُلْكَهُ وَآتَيْنَاهُ الْحِكْمَةَ وَفَصْلَ الْخِطَابِ﴾، وفي السـورة نفسها، الآية23: ﴿فَقَـالَ أَكْفِلْنِيهَـا وَعَزَّنِي فِي الْخِطَـابِ﴾؛ فحين نعود إلى تفسـير «الخطاب» في

1. أولفيي روبول، لغة التربية: تحليل الخطاب البيداغوجي، ص41-42.

هاتيـن الآيتين عند بعض المفسـرين هنا، نجده يُعرَّف بالكـلام المبيِّن الدال على المقصود بلا التباس(*)، المميِّز بين الحق والباطل، أو الكلام الفاصل بين الصواب والخطإ(*). كما فُسِّرَ بمعنى القصد الذي ليس فيه اختصار مُخِلٌّ ولا إشباع مُمَلٌّ(*). إنـه «توجيـه الكلام نحو الغيرِ للإفهـام [...]. وقد يُعبَّر عنه بمـا يقع به التخاطب [...]. الخطـاب: اللفـظ المتواضع عليه المقصود به إفهام مـن هو مُتهيِّئ لفهمه، فاحترز باللفظ عن الحركات والإشـارات المفهومة بالمُواضعة وبالْمُتواضَع عليه عن الأقوال المهملة»(4).

- الكـلام الْمُحاجِج، الـذي قد يصل إلى الاحتجاج، وما يترتب عن ذلك من نهي وتنبيه، كما في قوله تعالى في سـورة هود، الآية37: ﴿وَلَا تُخَاطِبْنِي فِي الَّذِينَ ظَلَمُوا إِنَّهُمْ مُغْرَقُونَ﴾.
- الكلام الذي ليس فيه مراجعة، كما في قوله تعالى في سورة النبإ، الآية37: ﴿رَبِّ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَمَا بَيْنَهُمَا الرَّحْمَٰنِ لَا يَمْلِكُونَ مِنْهُ خِطَابًا﴾.
- الكـلام الذي فيه سـخرية، أو بدون جدوى؛ أي: اللغـو، كما يفهم من قوله تعالـى في سـورة الفرقـان، الآيـة63: ﴿وَإِذَا خَاطَبَهُـمُ الْجَاهِلُـونَ قَالُوا سَلَامًا﴾.
- الكـلام الذي فيه إخبـار بالرغبة التي قد تصل حد التـودد، كقوله تعالى في سـورة البقرة، الآية235: ﴿وَلَا جُنَـاحَ عَلَيْكُمْ فِيمَا عَرَّضْتُـمْ بِهِ مِنْ خِطْبَةِ النِّسَاءِ﴾.

*. الزمخشري، الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، مج5، ص80.
*. إبراهيم محمد إسماعي، معجم الألفاظ والأعلام القرآنية، مادة (خ.ط.ب).
*. الزمخشري، الكشاف، ص125.
4. محمد علي التهانوي، كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، ص112.

- الكلام الذي فيه مصيبة أو شك أو اتهام أو تساؤل عن أمر يحتمل الخطورة، مثل قوله تعالى في سورة يوسف، الآية 51: ﴿قَالَ مَا خَطْبُكُنَّ إِذْ رَاوَدتُّنَّ يُوسُفَ عَن نَّفْسِهِ﴾، وكقوله تعالى في سورة الحجر، الآية 57، وسورة الذاريات، الآية 31: ﴿قَالَ فَمَا خَطْبُكُمْ أَيُّهَا لْمُرْسَلُونَ﴾.

- إن لفظ الخطاب هنا حمال معانٍ، لا يمكن تحديدها إلا بضبط السياق الذي ترد فيه، غير أنه لا يعدو أن يكون في كل الحالات كلاما موجها للغير قصد إبلاغ رسائل ما.

أ.2. المرجعية المعجمية

لا يعد لفظ «الخطاب» من الألفاظ الطارئة أو المستحدثة في اللغة والثقافة العربيتين، وإنما له جذور ممتدة إلى أبعد الأزمنة. إنه لفظ قديم قِدَم النصوص المؤسِّسة للغة العربية، ويمكن تَلَمُّسُ ذلك من خلال المعاجم اللغوية، التي وُضِعت لضبط تعاريف المفردات، سواء في ذاتها، أو في سياقاتها المختلفة.

غير أننا لا نجد كثيرا من التفصيل في شرح مصطلح الخطاب في المعاجم القديمة، وكل ما نظفر به هو تأويل الخطاب في اتجاه الدعوة والإجابة والرسالة ومراجعة الكلام؛ ففي كتاب العين للخليل جاء بمعنى «مراجعة الكلام»(*)، وهو المعنى نفسه في كتاب «لسان العرب» لابن منظور وإن جاءت لفظة الخطاب معطوفة بلفظ المخاطبة(*). وهو ما أثبته الزمخشري في كتاب «أساس البلاغة» أيضا؛ إذ جاء «الخطاب» مُتَمِّما لفعل المخاطَبة، مُحدِّدا لطبيعتها، مُستحضِرا لفظ

*. كتاب العين، مادة (خ.ط.ب).
*. لسان العرب، مادة (خ.ط.ب).

الكلام بإطلاقه: «خاطبه أحسن الخطاب، هو المواجهة بالكلام»[1].

ولـم تخرج دلالة الخطـاب في المعاجم الحديثة عما رسمه القدماء في معاجمهـم؛ ففي المعجـم الوسـيط: «خاطبه مخاطبـة وخطابًا: كالَمَـه وحادثه، وخاطبه: وجه إليه كلامًا، والخطاب الكلام»[2].

إن عراقـة لفـظ «الخطاب» في الثقافـة العربية بِدلالتـه التي لا تخرج عن تأديـة معنى الكلام للإفهـام أو المواجهة، لا يكفي لِتَبَيُّـنِ مختلف الدلالات التي يحيل عليها هذا اللفظ، لا سيما في ظل تَوَسُّعِ مجالات المعرفة وتَشَعُّبِ ضُروبها، وفي ظل انفتاح العـرب على الثقافة الغربية من خلال الترجمة والتعريب. فأغلب المرادفات الأجنبية المتداولة للفظ «الخطاب» (Dircursus)، المشـتق بدوره من الفعل (Dircursus)، مأخوذ من أصل لاتيني، يعني: الجري هنا وهناك، أو الجري ذهابا وإيابا. وهو فعل يتضمن معنى التدافع الذي يقترن بالتلفظ العفوي، وإرسال الكـلام والمحادثة الحرة والارتجال، وغير ذلك من الـدلالات، التي أفضت في اللغات الأوربية الحديثة إلى معاني العرض والسرد[*].

وإذا كان الأمر غير واضح في مثل هذه التعاريف، فإن القواميس الحديثة، لا سـيما المرتبطة ببعض المدارس، أو التي تسعى إلى تدقيق المفهوم من الناحية المعجميـة الصِّرف، اجتهدت في وضع بعـض التعاريف، مُحاوِلَة وضع مُقارَبات تُبَيِّـنُ المعنى المراد من هـذا اللفظ. إلا أن متصفح هذه القواميس لا يظفر بتحديد واحد، أو متقارب للفظ الخطاب، وإنما يجد نفسـه أمام شَـتاتٍ مُضاعَف، سـواء على مستوى المقابِلات اللفظية لكلمة الخطاب، أم على مستوى الدلالة.

1. أساس البلاغة، مادة (خ.ط.ب).
2. مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مادة (خ.ط.ب).
*. نفسه، ص47–48.

إن كلمــة «الخطــاب» صارت مــن الكلمات الْمَشــاع، التي تُسْــتَعْمَل في مختلــف العلوم والمجــالات، منها نظريــة النقد، وعلم الاجتماع، واللســانيات، والفلســفة، وعلم النفــس الاجتماعي، والكثيــر من حقول المعرفــة الأخرى؛ إذ يقصد بها الفلاســفة تحــرّك الأفكار في كل اتجاه، للدلالــة على الاتصال اللغوي المســتند إلى التعليل، أو الحجج. وتشــير عند علماء الثقافة الفرنسية والأمريكية إلــى التحدث، أو المحادثة الحرة، أو الســرد. ثم صار لفظ «الخطاب» في مرحلة لاحقــة مرادفا للمحاوَرة أو المحادثة، قبل أن يتم ربطه في الدراســات الإنكليزية والفرنسية بمصطلح النصّ.

إن هذا التدرج الذي رافق توظيف لفظ الخطاب في الثقافة الإنسانية، وازاه تعــدد المقابلات العربية التي توضع له، ســواء تعلق الأمر بتعدد مقابلات الكلمة الفرنســية (Discours)، أم الإنجليزيــة (Discourse)؛ إذ يقابَــل بالخطــاب، أو الكلام، أو المحادثة، أو المواجهة، أو النص... أو بتعدد مقابلات كلمة «خطاب» بجملة من الكلمات الفرنســية (Letter)، Message، Allucution، Discours كما سنرى.

ففــي المنهــل، تتــم ترجمــة كلمــة (Discours) بأربع كلمــات أخرى، هــي: الخطــاب، والمقالة، والحديــث، والعــرض التعليمي[*]. وهــذا يقارب ما جــاء فــي الكثير من المعاجــم الغربية؛ إذ الخطــاب «مصطلح أَلْسُــني حديث في الفرنســية(Discours) ، وفــي الإنجليزية (Discourse) ، وتعنــي: حديــث، محاضرة، خطاب، خاطب، حادث، حاضر، ألقى محاضرة، وتحدث إليَّ»[2].

ومن ناحية أخرى فكلمة خطاب تقابَل في الفرنسية بأربع كلمات مختلفة.

*. المنهل، ص408.
2. إلياس أنطون إلياس، قاموس الياس العصري، ص191.

فـ (الخطاب Discours)، هو: اللغة المستعملة، وحـدةٌ تعادِل أو تعلو الجملة، كل تلفظ أكبر من الجملة(*).

وهو (الخطاب Allucution)، يطلق في بعض الحالات على الفعل، الذي بواسطته يتوجه المتكلم إلى غيره من الناس(*).

وهـو (الخطـاب Message) عنـد مُنَظِّري علـم التواصـل، متوالية من الإشـارات المتطابقة لقواعـد التأليف المحدد، يُرْسِـلُها إلى مُتَلَقٍّ، بواسـطة قناة معينة(*).

وهـذا ما نجده أيضا في معجم المصطلحـات العربية في اللغة والأدب؛ إذ تُضاف كلمة أخرى هي (الرسـالة Letter) التي تعتبر من معاني الخطاب، وهي النـصّ المكتوب الذي يُنْقَلُ من مرسِـل إلى مرسَـل إليه، و«يتضمّـن عادة أنباء لا تخصُّ سـواهما، ثمّ انتقل مفهوم الرسـالة من مجرد كتابات شـخصية، إلى جنس أدبي قريب من المقال في الآداب الغربية –سواء أكَتَبَ نظمًا أم نثرًا– أو من المقامة في الأدب العربي»[4].

بينما لا تَرِدُ كلمة «خطاب» في مقابل (Discours) في معجم المصطلحات الألسـنية، وإنما تـرد مكانها لفظة «كلام»: كلام مباشـر (Discours Direct). هو الكلام الذي يتم، أو يدور بين متكلم ومخاطَب بشكل مباشر(*).

إننا نلاحظ ترجمة كلمة واحدة أحيان (Discours) بمفردات عربية تنتمي إلى المجال نفسـه، لكن بتفاوتات كبيرة أحيانا. كمـا نلاحظ أن كلمة «الخطاب»

*. المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات، ص46.
*. نفسه، ص11.
*. نفسه، ص91.
4. مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص90.
*. مبارك مبارك، المصطلحات الألسنية، ص85.

تقابِل أربع كلمات أجنبية (Letter)، Message، Allucution، Discours.

لقد عرف هذا المصطلح اضطرابا، نظرا لارتباطه بتصوّرات مختلفة للغة، انعكست على تحديده؛ إذ هناك من يربطه بالنّص، وهناك من يربطه بالملفوظ، وهناك من يميزه عن اللّغة، الّتي تشكل نظاما لمجموعة من القيم المفترضة، وهو بذلك استخدام للغة ضمن سياق خاص، وهو التّحديد الّذي يقترب من تمييز فردينان دي سوسير Ferdinand de Saussure بين اللّغة والكلام. وفي هذا يقول جان ديبوا Jean Dubois في تعريفه للخطاب: إنّه «اللّغة أثناء استعمالها، إنّها اللّسان الْمُسنَد إلى الذات المتكلمة»[1]، فهو بذلك مرادف للكلام «بالمفهوم السّوسيري».

أ.3. المرجعية الفلسفية

إذا كانت المرجعية المعجمية تجمع الأصول الدينية واللغوية للفظ الخطاب، سواء التي حاولت أن تظل في حدود المعنى الخالص للجذر (خ. ط. ب)، أو التي خضعت لجاذبية مباحث أخرى، فأَصْبَغت على اللفظ دلالات متعددة. إذا كان الأمر كذلك، فإن المرجعية الفلسفية تعد من أعرق المرجعيات التي انطلق منها الدارسون للوقوف عند مفهوم الخطاب، بل إنها المرجعية المؤسِّسة التي يُعادُ إليها لمقاربة المفاهيم إجمالا، حتى وإن تغيرت دلالاتها، وتم تأويلها بحسب الحقول المعرفية التي تندرج ضمنها.

إن لفظ «الخطاب» ومفهومه، عُولِجا معالجة نَسَقِية، امتدت من أفلاطون إلى فوكو وغيرهما، مرورا بديكارت في كتابه «مقال عن المنهج»، الذي كان تأسيسا للبحث في الخطاب، أكثر ما كان محاولة لتحديد المفهوم، مدفوعا في

1. Jean Dubois, et al (2001) Dictionnaire de linguistique, Larousse.

ذلـك بهاجس تحريـر الخطاب مـن التوجه الديني الكَنِيسـي، فاتحـا الباب أمام المثقفين للجَهر بأصواتهم التَّحَرُّيرية.

فـ «الخطاب» لم يَرِدْ صراحة في أعمال أفلاطون Plato، وإنما تم التعبير عنـه بلفظ آخر هو «المقال». ويعد وقوف أفلاطون عنـد هذا اللفظ «أول محاولة لضبـط «المقال/ الخطاب» وعَقْلَنَتِـه، وبناء منطقه على قواعد تُسْـتَمَدُّ من داخل المقـال/ الخطاب نفسـه، أكثر مما تُسْـتَمد من أصل خرافـي، أو وضعي يفرض بَداهَته على المقال»[1].

ولـم يكن الفلاسـفة والمفكرون شـديدي الاهتمام بمفهـوم «الخطاب» على الرغم من أن أبحاثهم تدور حوله، سواء الذين انحصرت أبحاثهم في الحقل الفلسـفي، أو الذين امتد بهم اهتمامهم إلى اقتحـام المجال الأدبي وقضاياه، كما كان مع المفكر الفرنسي الشهير غاستون باشلار (1884 – Gaston-Bachelard 1962) من خلال كتبه: «جمالية المكان»، و«الماء والأحلام»، و«شعلة قنديل»، و«شاعرية أحلام اليقظة»...

إلا أن أعمـال الفيلسـوف الفرنسـي ميشـال فوكـو Michel Foucault 1984 – 1926)) تعـد الأهـم على الإطلاق في مجال الخطـاب وتحليله؛ فهي أعمال نسـقية ذات أبعاد إبسـتمولوجية، جعلت من هذا الفيلسوف «أول من أنشأ نظرية فـي وصف المقال (الخطاب) كميدان مسـتقل»[2]. وهو ما يجعل الوقوف عنـد تصور الرجل للخطاب مُهِمًّـا لمعرفة دلالاته. ففوكـو على عكس ديكارت Descartes، أولـى اهتماما خاصا بالخطاب من حيث مفهومه ودلالاته، بَدْءًا من كتابَيْـه «حفريات المعرفة 1969م»، و«نظام الخطاب1971م»، مرورا بدراسـتين

1. معن زيادة وآخرون، الموسوعة الفلسفية العربية، مج1، ص771.
2. نفسه، ص 771.

قَيِّمَتَيْنِ في هذا الموضوع، جاءتا جوابا عن سؤالين نُشِرا في مجلتين مختلفتين سنة 1968م، وانتهاء بمحاضرة ألقاها في الجمعية الفرنسية للفلسفة سنة 1979م.

فما مفهوم «الخطاب» إذن عند فوكو؟

لا بد من الإشارة إلى أن أبحاث الخطاب عند فوكو ارتبطت بمفهوم اللغة أيضا، إلا أنه انشغل بـ «الخطاب» وتحديداته أكثر مما انشغل باللغة، ويتضح ذلك من إشـاراته الخفيفة للغة، ووقوفه الطويـل عند «الخطاب»، حتى وإن اقترنا عنده في أكثر من موقع في أبحاثه. قال: «مما لا شك فيه أن اللغة مجموعة من البِنْيات، بينمـا تعد الخطابات وحدة وظيفية، وأغلب التحليـل اللغوي ليس بإمكانه تغافل هذا المطلب الأساسي»[1].

إن ميشـال فوكو نظر إلـى «الخطاب» مـن الناحية الوظيفيـة، فهو الوجه الآخر للغة ذات المكونات الصوريـة. فهو حينا «المجال العام لكل الملفوظات، وهو أحيانـا أخرى مجموعة مميزة لهـذه الملفوظات، وأحيانا ثالثة ممارسـة لها قواعدها، تدل دلالةَ وَصْف على عدد معين من الملفوظات وتشير إليها. أَلَمْ أجعل لفظ «الخطاب» [...] يتغير بحسب تَغْيِيرِي لوجه التحليل ولمواطن تطبيقه»[2].

وهذا يعني أن فوكو انطلق من موقع آخر، غير الذي انطلقت منه الدراسات اللسـانية، لا سيما البنيوية، التي يبدو –من خلال توجهه في «الخطاب» وتحليله– أنـه يرفض نظرتها إليه، وذلك بعدم حصر «الخطاب» في المظهر التلفظي، بل في الجانـب الوظيفي الذي يُفْهَم مـن المعنى. وهذا الرفض لا يعنـي القطيعة التامة، وإنما يعني أن الرجل دَشَّنَ –بأبحاثه في «الخطاب»– مسارا آخر يقطع مع التصور البِنْيَوي، الذي يعزل النص عن سياقاته، والنظر إلى «الخطاب» كحدث وممارسة،

1 .Michel foucault, Dits et ecrits,op, cit, P595

2 .Michel foucault, L archeologie du savoir, P106.

يتداخــل فيها اللغوي وغير اللغوي. ففوكو يفتــرض أن إنتاج «الخطاب»، في كلّ مجتمع هو في الوقت نفسه «إنتاج مُراقَب، ومُنْتفي، ومُنظَّم، ومُعادٌ تَوزيعُهُ من خلال عدد من الإجراءات التي يكون دورها هو الحد من سلطته ومخاطره، والتحكم في حدوثــه المحتمل، وإخفاء ماديته الثقيلة والرهيبة»[1]. فالرجل يمثل «نقطة إبداعية قصوى ضمن المنظومة البنيوية للإبداع، وفي الوقت ذاته يمثل نقطة تحول أساسية في طبيعة البنية، كما بلورها الرواد الأوائل في مجال اللسانيات والأنتربولوجيا»[2]. وهو في ذلك يتقاطع مع التصور الفلسفي الممتد إلى كلود ليفي ستروس Claude Lévi-Strauss فــي الأنتروبولوجيــا وجــاك لاكان Jacque Lacan فــي علــم النفسي، ولوي بيير ألتوســير Louis Pierre Althusser في الفلسفة الوضعية. إلا أنــه ليس تقاطعــا نهايئا، ولا كاملا؛ إذ «إن إشــكالية فوكو فــي محاورها الكبرى، وإن كانت تجد لها نِقاطَ تَماسٍّ منهجية مع أبحاث لفي ستراوس الأنتروبولوجية، وأبحــاث لاكَانْ الإنســانية المتعلقــة بالفرويدية أساســا، وكذا تأويلات ألتوســير الوضعية لفلســفة ماركــس marx، فإنها تتعارض معها من حيــث طبيعة المفاهيم الموظفــة، والنتائج الآنيــة والبعيدة، المترتبة عنها. فهي عكــس المقاييس البنيوية المعروفة التي ترمي إلى إبراز الطابع الحدثي للمعارف وأنماط السلوك حتى تلك التي تتغطى بِبَداهَة الحقيقة، أو موضوعية العلم، أو مِعْيَارِية الخُلُق. والحقيقة عند فوكو وَهْمٌ باطل، أو هدف لا يُدْرَك»[3].

إن تدقيــق القراءة في أعمال فوكو يُبْرِزُ بوضــوح أنه لم يكن مهتما بوضع تعريف محدد لــلخطاب أو اللغة، تماما كما كان شأن الكثير من المهتمين بتحليل

1. ميشيل فوكو، نظام الخطاب، ترجمة: محمد سبيلا، ص4.
2. عمر مهيبل، إشكالية التواصل في الفلسفة الغربية المعاصر، ص215.
3. نفسه، ص 219 .

الخطابات، وإنما حاول قراء أعمال هؤلاء في مختلف الميادين استنتاج مقارباتهم للخطاب. إنه صاحب مشروع فلسفي متكامل في إطار نظرية المعرفة، وليس صاحب أبحاث جزئية تستهدف مظاهر محدودة من هذه المعرفة.

وارتباطا بموضوع الخطاب، فالمطلع على كتابات فوكو يدرك أنه لا يكتفي بوضع التعاريف، بل يعمد إلى تقديم أوصاف تبرز ماهية الخطاب وطبيعته، وهو ما جعله هو نفسه يعترف أنه بَدَلَ أن يُضَيِّقَ من المعنى الفضفاض والواسع للخطاب، ضاعَف أكثر من معانيه ودلالاته.

ولعل هذا التحول الذي يُقِرُّه فوكو في رؤيته للخطاب، وعدم ثباته على تعريف واحد للمفهوم، هو ما جعل بعض الدارسين ينعتون تصوره بعدم الاتِّساق، ولا يثقون فيما يعنيه فوكو بالخطاب تحديدا. فالتحول واضح ليس بين مقال ومقال، أو كتاب وآخر، وإنما داخل الكتاب أو المقال نفسهما. وهو ما سجلته لِيندا نيد Linda nide منتقدة هذا التغير، لا سيما في استعمال فوكو لمصطلح الخطاب في كل كتبه تقريبا.

والواقع أن الرجل ينطلق من خلفية معرفية واسعة لا تنظر إلى المعرفة مُجزّأةً. وإعادة تصوره للخطاب إلى هذه الخلفية، يجعلنا نفهم هذه التحولات التي يُقِرُّها فوكو. بل ونُقِرُّ معه أن الخطاب يتميز بمرونة شديدة، تجعله يتغير بحسب الموضوعات، وبحسب تأويل المحلِّل وحاجاته. إنه «شيء آخر تماما، غير مجرد، حَيِّزٌ توضع فيه موضوعات تَكَوَّنَتْ سلفا، ويُكَدَّسُ بعضها فوق بعض، كما لو كانت تُسَجَّلُ وتُدَوَّنُ»[1]. فالخطابات: «كما نسمعها أو نقرؤها في هَيْأتها كنصوص، ليست لُحْمَةً باهتة للأشياء، أو سلسلة ظاهرية ومرئية وملونة من

1. ميشال فوكو، حفريات المعرفة، ترجمة: سالم يفوت، ص41.

الأشـياء. أريد أن أبين أن الخطاب ليس مساحة رهيفة وضيقة، يَتَمَاسُّ فيها الواقع واللغة، ويتشابك فيها القاموس مع التجربة»[1].

إن مثل هذه التوصيفات تضع تصور فوكو في تماسٍّ مع التصور اللسـاني لـلخطـاب، مـن جهة اعتبار النص جزءًا من الخطاب حيـن يقول واصفا إياه بأنه: «الطريقة التي بها تتشـكل الجمل، مُكَوِّنَةً نظامًا متتابعًا، تُسْـهم به في تشكيل نسَق كُلّيٍّ مُغاير مُتَّحِدِ الخواص، وعلى نحو يمكن معه أن تتألف الجمل في «الخطاب» بعينه لتشكل نصًّا منفردًا، أو تتألف النصوص نفسها في نظام متتابع ليشكل خطابًا أوسـع، ينطوي علـى أكثر من نص مفـرد»[2]. وهو يتجاوز هـذا التصور في الآن نفسـه عندما يجعل هذا النص مجرد ذَرَّةٍ من الخطاب، تضاف إلى عناصر أساسية أخرى، يحكمها المعنى والسـياق بمختلف تجلياتـه. ولذلك ففهم الخطاب عند فوكـو يمر «عبر تفكيك هذه الذَّرَّة. فالخطـاب لا يتعرف على ذاته كنوع من أنواع الإمكان، أو بالأحرى كحقل من الخيارات الممكنة، إلا من خلال المنطوق الذي يكشف الموقع الخاص لـلخطاب أكثر ما يكشف عن إنتاجاته»[3].

لقد تجاوز ميشـيل فوكـو التعريفـات الجُزئية التي وُضِعـت لـلخطاب، مُوَسِّـعا مفهومه الذي يضم إلى المنطوقات والنصوص المكتوبة مُجْمَلَ العلاقات والقوانيـن التـي تُنَظِّمُ هـذه النصوص. فـالخطـاب هو أحد تمظهـرات تصريف الأفعـال والرغبات ضمن علاقات متعددة، يتحكـم فيها الاجتماعي والاقتصادي والتقنـي. وبذلك فهو عنده «يتحـدد بصورة نهائية كمجموعة مـن العبارات التي تنتسـب إلى نفس نظام التكون. وأستطيع -على هذا النحو- أن أتكلم عن خطاب

1. ميشال فوكو، حفريات المعرفة، ترجمة: سالم يفوت، ص47.
2. إديت كيرو زويل، عصر البنيوية من ليفي شتروس إلى فوكو، ترجمة: جابر عصفور، ص279.
3. محمد علي الكبيسي، فوكو وعقلانية الخطاب، مجلة العرب والفكر العالمي، العددان: 17 - 18/ 1992، ص74.

عِباري وخطاب اقتصادي، وخطاب التاريخ الخطابي، والخطاب العقلي»[1].

إن هــذا التنــوع توازيه قدرة مخفية لـلخطاب «علــى أن يقول غير ما قال، وأن يغلــق أيضــا عددا كثيرا من المعاني، وهذا ما يســمى بوفرة المدلول بالنســبة للدال الواحد والوحيد؛ وعليه فإن الخطاب امْتلاءٌ وثَراءٌ لا حد لهما»[2].

ولعل هذا القول شــبيه بالحكم الذي أطلقه عالم الاجتماع الفرنسي كلود ليفي ستراوس Claude Lévi-Strauss على العبارة، التي لا يمكنها أن تُضْمِر أي خصائص مباشرة. قال: «لا يمكن البحث عن الخصائص إلا فوق مستوى العبارة اللغويــة المعتادة. بعبارة أخرى إن هذه الخصائص ذات طبيعة أعقد من تلك التي تصادف في عبارة لغوية من طراز معين»[3].

إن العلاقــات الخارجية التي تحدث عنها فوكــو -مهما كانت متحكمة- ليست هي المحدد النهائي للأداء الخطابي، فَلِلتَّنْظيم اللغوي دوره الفعال في إبراز موضوعــات الخطاب الْمُتَحَدَّث عنها. فهــي لا توجد داخل الخطاب، و«لا تربط مفاهيمــه وألفاظه بعضها ببعض، ولا تقيم بين الجمل والقضايا بناءً اســتنباطيًا أو بلاغيًــا، لكن هذا لا يعني أنّهــا علاقات خارج الخطاب، ترســم حدوده وتفرض عليه أشــكالًا معينــة، وتلزمه في بعض الأحوال أن يقول أشــياءً أو يعبر عنها؛ إنها توجد -إذا صح القول- عند حدود الخطاب، وهي التي تمنحه الموضوعات التي يتحــدث عنها؛ أو على الأصــح [...] هي التي تحدّد مجمــوع الروابط التي على الخطاب أن يُنْشِــئَهَا بصورة فعلية، حتى يســتطيع الكلام عن هذه الموضوعات أو تلك، وحتى يتمكن من دراستها وتســميتها، وتحليلها وتصنيفها وتفسيرها، وغير

1. حفريات المعرفة، ص100.
2. نفسه، ص110.
3. نقلا عن: عمر مهيبل، إشكالية التواصل في الفلسفة الغربية المعاصرة، ص221.

ذلك؛ فالعلاقات الخطابية لا تميز اللغة التي يستعملها الخطاب، ولا تميز الظروف التي ينتشر فيها كخطاب، بل تميز الخطاب ذاته من حيث هو ممارسة»[1].

ويميــز فوكو بين الخطاب والعبارة في معرض حديثه، جاعلا إياه المجال العام لمجموع العبارات المنتظمة، وفق نسق لغوي تقتضيه طبيعة اللغة المنطوقة، وطبيعــة الموضوع أيضا. مؤكدا أن العبارة أبســط جزء فــي الخطاب[*]. وهو في ذلك يُعيد تصور أرسطو إلى الواجهة، حين اعتبر الجملة وحدة الخطاب[*].

إنــه يبتعــد بــالخطاب عــن التضييق الــذي أدخلته إليه بعــض التوجهات اللســانية، لا ســيما لســانيات النص، إضافة إلى الدراسات الســيميائية، التي تعيد الخطاب إلى مجموعة من العلامات. ففوكو ورُواد الدراســات التداولية تجاوزوا هذه التصورات، رابِطين الخطاب بالبعد الشــمولي لعمليــة الاتصال عموما، كما هــو واضح في أعمال فوكو الذي يؤكد هــذا التوجه في الفهم، قائلا إن الخطاب: «مجموعة من المنطوقات بوصفها، تنتمي إلى ذات التشــكيلة الخطابية، فهو ليس وحــدة بلاغيــة أو صورية، قابلة لأن تتكــرر إلى ما لا نهاية، يمكــن الوقوف على ظهورها واســتعمالها خــلال التاريــخ [...]، بل هو عبارة عن عــدد محصور من العبارات، التي تستطيع تحديد شروط وجودها. الخطاب -على هذا النحو- ليس شكلا مثاليا ولا زمانيا، له بالإضافة إلى ذلك تاريخ»[4].

إن الرجــل كان علــى وعي كبير بما يقول، مُلِمًّا بالدراســات التي ســبقته لــلخطــاب بمختلف توجُّهاتها، تماما كمــا كان واضحا في إبراز خلفيته المعرفية،

1. ميشيل فوكو، حفريات المعرفة، ص44-45.
*. نفسه، ص76.
*. نقلا عن: فلسفة البلاغة لريتشارز، ص53.
4. نفسه، ص108.

التي صدر عنها في تصوره الشمولي للمعرفة، ومنها الخطاب. قال موضحا ذلك: «وأعلم حق العلم أن هذه التعريفات ستبدو لأغلب الناس غير متفقة والمعنى الْمُتـدَاوَل المألـوف، ذلك أن اللسانيين تعودوا على إعطاء لفظ الخطاب معنى يخالف ذلك تمامَ الْمُخالَفة. كما يستعمل الـمَناطِقَة وأنصار التحليل لفظ العبارة بمعنى مغاير»[1].

إن الأوصاف التي أسقطها فوكو على الخطاب، بِثَرائِها وغِناها، وجدت لها امتدادا عند الكثير من الدارسين حتى وإن بدت أحيانا متضاربة إلى حد الاختلاف. فحكم فوكو على الخطاب/ المدلول بأنه أوسع وأشمل من اللفظ/ الدال، يقتضي نوعا من الممارسة الذهنية لاستنباط هذا الثراء، وهذا التعدد. وهو ما لا يُدْرَكُ إلا بممارسة التأويل ضمن «إشكالية التواصل أو اللاتواصل، أو الانقطاع (التي جعلها فوكو) أساس مشروعه الفلسفي المتكامل»[2]، الذي شمل نظرية المعرفة، والنظرية السياسية والأخلاقية[*].

ولم يكن بول ريكور Paul Ricœur بعيدا عن ميشال فوكو من حيث المرجعية التي انطلق منها، أو الأهداف التي كانت أبحاثه تصبو إليها، كما لم يكونا بعيدين زمنيا، بل متعاصرين تقريبا، وإن كان ريكور أطول عمرا (1913م/ 2005). كما أن الخطاب الذي شغل فوكو في كل كتاباته نال قدرا من الاهتمام أيضا عند ريكور، المنشغل بالنص والمعنى والتأويل، والقضايا المعرفية التي تتمازج فيها الفعالية الثقافية والعلمية للإنسان. ولذلك فَرِيكور سينفتح -من خلال أبحاثه- على «هذه المجالات المتعددة التي تشترك في قول أو بحث التكوين

1. حفريات المعرفة، ص100.
2. عمر مهيبل، إشكالية التواصل في الفلسفة، ص216.
*. نفسه، ص215.

الرمــزي للذاكرة الجماعية لجماعة تاريخية ما. وهكذا فــإن الوجه الأول للتفكير العلمي لريكور يعبر عن نفســه، من خلال تَعَقُّبِ مختلف أصناف التَّمَثُّلات، التي يُنتجها الإنسان، وكذا بحث طريقة لانْبِثَاثِها في الفعل والحياة الواقعيين»[1].

والخطاب عند ريكور حَدَثٌ قَوْلِي؛ أي: فعلٌ في المقام الأول، يتم التعبير عنه باللفظ/ القول، الذي يُنْتِجُ حدثا آخر بدوره. وهنا نصبح أمام ضرورة الاهتمام بـالخطاب أو الإرسالية التي يُنْتِجها. ولأن الخطاب حَدَثٌ بما يحتمل الحدث من أفعال وأقول وفواعل، فقد ارتقى الحديث فيه عند ريكور ليصبح نظرية؛ أي إننا لم نعد معه نتحدث عن الخطاب مُجَرَّدا، وإنما عن نظرية الخطاب، بما للنظرية من جهاز مفاهيمي محدَّد، وأُطُرٍ ومرجعيات معلومة للبحث. وقد استقت هذه النظرية أُسُسها من اللسانيات البنيوية، التي انحصرت وظيفتها في تَبَيُّنِ حدود الكلام واستعمالاته، إلا أنها عملت على تجاوزها من خلال التركيز على مختلف القوانين المتحكمة في الكلام، والتي تتجاوز العلامة الصوتية والمعجمية إلى النسق التأليفي. والحديث عن نظرية الخطاب هذه يقتضي -حسب ريكور- «العبور من لسانيات الكلام أو الرموز، إلى لسانيات الخطاب أو الإرسالية. ومصدر التمييز، كما نعلم، هو فردنان دي سوسير، وولويس هلمسليف Ouis Helmslev. يميز الأول بين الـلغة والـكلام. والثاني بين الـــتصور والاستعمال. من هذه الثنائية تستنتج نظرية الخطاب كل خلاصاتها الإبستمولوجية»[2]. وبذلك، لم يعد الاهتمام باللفظة أو الجملة في حد ذاتها كما هو في اللسانيات البنيوية، وإنما باعتبار هذه الجملة وحدة من وحدات تَشَكُّلِ الخطاب.

1. حسن بن حسن، النظرية التأويلية عند ريكور، ص24.
2. بول ريكور، من النص إلى الفعل، ترجمة: محمد برادة وحسان بورقية، ص79.

وقد ميز بول ريكور بين الجملة و«الخطاب»، «فـإذا كانت الجملة هي منطلق علم الدلالة كما عند ألخيرداس جوليان غريماس-Algirdas Julien Greimas، فإن الخطاب هو منطلق الهيرمينوطيقا التأويلية. والخطاب هنا هو مجموعة من النصوص ذات وحدة موضوعية وعضوية، تتسم بالاتساق والانسجام والتَّشاكل. ويعني هذا أن التأويليين يبدؤُون من حيث ينتهي السِّمْيُوطيقيون»[1].

إن بول ريكور كميشال فوكو يعتبر الخطاب أكثر «اتساعا من الجملة، ومن المحكي»[2]، ومثله أيضا عندما يتدرج بـالخطاب، فيجعله في تَمَاسٍّ مع مفاهيم أخرى شديدة الارتباط به، إما مُرادِفا أو عَديلا لها. فهو «يضع الخطاب بدلا من الكلام، ليس فقط ليؤكد على خصوصية الخطاب، بل ليفرق بين علم الدلالة والسيمياء؛ لأن السيمياء في رأيه تدرس العلامة، بينما علم الدلالة يدرس الخطاب أو الجملة»[3].

وفي هذا يقول مصطفى ناصف: «إن الخطاب من حيث هو عمل أكبر من تتابع أُفُقي للجمل، إنه عملية تَرَاكُمِية كلية. ولا يمكن أن يشتق التركيب الخاص بالعمل من الجمل المنفردة، التي تهتم بها الدراسات اللغوية»[4].

أما اللغة -في نظره- فأداة تحتاج باستمرار إلى أن يمدها العالم برموزه المعبرة عن مختلف الظواهر، بينما الخطاب هو مجال التواصل، وتبادل مجمل الإرساليات بين المتخاطبين. إنه مجال يستوعب الكثير من الآثار المكتوبة والشفوية، مجال لِتَبَيُّنِ علاقة الكلام بالكتابة، وهو بدوره أثر

1. نقلا عن: جميل حمداوي، السيميوطيقا التأويلية عند بول ريكور، صحيفة المثقف، الرابط: http: / /almothaqaf.com /index.php /araaa /59145.html
2. بول ريكور، من النصّ إلى الفعل، ص126.
3. بول ريكور، نظرية التأويل وفائض المعنى، ترجمة: سعيد الغانمي، ص11.
4. مصطفى ناصف، نظرية التأويل، ص47.

كانعكاس لعالمٍ ما، وهو وسيط لفهم الذات(*). ومع كل هذا تبقى الواقعة الكلامية هي المؤشر الحقيقي على الانتقال من اللغة إلى الخطاب.

إن ريكور، من خلال تصوره للخطاب، شديد التأثر بنظرية أفعال الكلام، التي انبثقت من الفلسفة التحليلية، المُؤَسِّسة بدورها للتداوليات والنظرية التواصلية. فالخطاب بكل اختزال، فعل لغوي ينبغي أن يحقق وظيفته التواصلية، التي تتم بدورها وفق سياقات مختلفة، يتداخل فيها اللغوي بالاجتماعي بالنفسي بالتاريخي.

ومع ذلك، يبقى المهد الأول لاهتمام ريكور بالخطاب هو مناقشته قضايا اللغة عموما، ضمن علمها القائم بذاته (اللسانيات). وهو منفذ أساسي للاطلاع على البنيوية من جميع المداخل؛ إذ المجال الطبيعي لمناقشة اللغة وقضاياها هو البنيوية، ومدخل التعرف على البنيوية هو الاحتكاك بعلم اللغة(*).

وهكذا يلاحظ أن مناقشة الخطاب لم تكن منعزلة عن مفاهيم أخرى كالنص والكتابة والكلام، أو الواقعة الكلامية، التي عَدَّها ريكور اللحظة التي يتم فيها الانتقال من اللغة إلى الخطاب، الذي يعد بدوره خطابا مُوَثَّقا باللغة. ومعنى هذا أن النص، المكتوب خصوصا، كان خطابا قبل أن يصير نصا، وأنه في جوهره كلام منطوق. ومرد هذا التدرج بين الكتابة والنص والكلام والخطاب والعبارة، هو سيادة الكلام المنطوق/ الشفاهية لفترة طويلة، في مقابل الظهور المتأخر للكتابة التي ساعدت على تدوين ما يرغب الخطاب في الإفصاح عنه. ومن هنا آثر ريكور ألا يتحدث عن المقصدية،

*. بول ريكور، من النصّ إلى الفعل، ص126.

* .Paul Ricoeur, Le confit des interprétation, essais d'herméneutique, P135.

فـالخطاب الشفهي، فالكتابة، فالنص. وإنما عن مقصدية، فكتابة، فنص. وكأنه يؤمن هنا بأن الخطاب ظل حاضرا على الدوام في كل هذا التدرج من أشكال التخاطب. ومن هنا يمكن الحديث، فقط، عن وظيفتيْ القراءة والقارئ، دون وسائط، وهو ما يختلف تماما عن وظيفة التخاطب، الذي يفرض فيه المخاطَب والمخاطِب نفسهما بشكل مباشر(*).

ولتوضيح العلاقات الجديدة التي أنتجها ظهور الكتابة في مجال التواصل، رأى ريكور أن العلاقة بين فِعليْ: كتب وقرأ، ليست علاقة مخصوصة، بل وليدة لعلاقة أخرى بين فِعْلَيْ: تكلم وأجاب. فهذه العلاقة لا تحقق فعل المحادثة، وبذلك فهي ليست علاقة تخاطب؛ لأنها لا تقوم على الحوار.

إن قراءة عمل فني ما لا تُحْدِثُ تحاوُرا مباشــرا بين القارئ والكاتب؛ لأن القراءة ليس فعلا حواريا يســتحضر الثنائية المعروفة: ســؤال/ جواب. إن القارئ والكاتــب لا يتبادلان الأســئلة والأجوبة من خلال فعل القــراءة، الذي يفصل بينه وبين فعل الكتابة، العمل الفني نفســه؛ فالقارئ لا يحضر لحظة الكتابة، والكاتب لا يحضر لحظة القراءة(*).

ولا يغيب فعل الكتابة عند ريكور وهو يتحدث عن الخطاب، كما لا يغيب عنه مفهوم النص، فهذا الثلاثي يستحضر بعضه البعض باستمرار لأن الكتابة -وإن كانت مشابهة للتلفظ أو النطق، وموازية له- بديلة عنه أيضا، ولذلك يمكن التأكيد على أن ما تثبته الكتابة هو الخطاب باعتباره قَصْد القول أو نِيَّتُه(*).

---

*. Paul Ricoeur, Le confit des interprétation, essais d’herméneutique, P138.

*. Ibid, P139.

*. Paul Ricoeurl, Du texte à l’action, P139.

وفي امتداد أعمال فوكو وريكور حول الخطاب، تأتي أعمال المحلل النفساني الفرنسي جاك لاكان Jacque Lacan، وإن بمرجعية أخرى؛ فالرجل صاحب نظرية لغوية مهمة في مجال علم النفس، على اعتبار أن اللغة إحدى التمثلات الأساسية لوعي ولَاوَعْيِ الإنسان؛ ولذلك سعى إلى رصد العلاقة المفترضة بين اللغة والنفس البشرية، مستفيدا من انفتاحه على الدراسات الأدبية واللسانية، التي أفادته كثيرا في تحليل وتفسير ظواهر نفسية معينة، مستحضرا علاقة الدال بالمدلول كما صاغها سوسير. وبقدر استفادته من اللسانيات التي اعتبرها «العلم الذي يبحث في اللاشعور [...]. فاللاوعي يتكون كلغة ويتجلى في مظاهرها»[1]، بقدر ما أفاد الأبحاث اللغوية أيضا، باجتهاداته التي أبانت أن بنية اللغة بكاملها نتيجة لتجربة التحليل النفسي[*].

وقد كان تقرير «روما بداية كتابات لاكان، التي وضعت اللغة والكلام في مركز اهتمامات المحلل النفسي [...]. وثمة مقولتان أو صيغتان تُقدمان فَهْما واضحا لمشروع لاكان: يُبْنى اللاشعور كلغة، اللاشعور خطاب الآخر. ويمكن تمييز عدد من المستويات المختلفة في هذا المشروع: المستوى الأول، الكلام مادة العمل في التحليل النفسي: الكلام هو ما يتيح صياغة مفاهيم العمليات، التي اكتشفها سيجموند فرويد Sigmund Freud في الحلم، وَزَلَّات اللسان والنُّكت»[3].

وفي توقفه عند الخطابَ، ولو بشكل عَرضي، أبان لاكان أنه حتى وإن

1. ماري زياده، اللسانية وخطاب التحليل النفسي عند جاك لاكان، ترجمة: فاطمة طبال بركة، الفكر العربي المعاصر، العدد 23، كانون الأول 1982، كانون الثاني، 1983م، ص57-69.

* .J . Lacan, Ecrits 1 à 7, P495.

3. جان لاكان وإغواء التحليل النفسي، ترجمة: عبد المقصود عبد الكريم، ص22.

لم يُوصِلْ شيئا، «فإنه يمثل وجود التواصل، وحتى لو أنكر الدليل، فهو يؤكد أن الكلام يمثل الحقيقة، وحتى لو كان بهدف الخداع. فـالخطاب يتأمل الصدق في العبارة»[1].

إن ربط الرجل بين الخطاب والصدق، مرده إلى اعتقاده أن لغة اللاشعور هي لغة الإحساس الصادق، والخطاب هو الأداة، التي يتوصل بها المحلل إلى استكناه مُضْمَرات هذا الخطاب، الذي يبدو أنه لا فرق بينه وبين اللغة عند لاكان.

لقد احتل مفهوم الخطاب مقاما مركزيا في البحث الفلسفي بمختلف تلوينات، سواء تعلق الأمر بالأنتربولوجية أو علم الاجتماع، أو علم النفس أو الابستمولوجية... . وهذا يعني أن لـلخطاب سلطته المَكِينَة التي تتأثر بتحول الحقول الفلسفية. ومرد ذلك أن الخطاب الفلسفي نفسه «يفترض مخاطبا كونيا؛ ولذلك يلجأ إلى الحس المشترك والحدس، أو الوضوح والبداهة»[2].

ونختم حديثنا عن الخطاب من منظور فلسفي صرف بتصور محمد عابد الجابر، الذي خصه بحديث مُرَكَّز في مستهل كتابه «الخطاب العربي المعاصر»، مُقَدِّما الكثير من التعاريف نوردها مجتمعة كما صاغها. قال: «النص رسالة من الكاتب إلى القارئ، فهو الخطاب»[3]. يَرِدُ الخطاب هنا كخلاصة ونتيجة لتعريف المفكر للنص، ويلاحظ أنه جعل النص والرسالة والخطاب في حالة تَرَادُف تام دون تمييز. وهذه إحدى المعضلات التي تواجه الباحث عن الخيط الرفيع الذي يميز المفاهيم. بل إن الأمر سيزداد تَعَقُّدًا

1. جان لاكان وإغواء التحليل النفسي، ترجمة: عبد المقصود عبد الكريم، ص141.
2. محمد العمري، المقام الخطابي والمقام الشعري، ضمن كتاب: نظرية الأدب، ص133.
3. الخطاب العربي المعاصر، ص8.

عندما يضيف الجابري عنصرا ثالثا إلى النص والرسالة، ليصبح بدوه مكافئا لـلخطاب. قال: «الكاتب يريد أن يقدم فكرة أو وجهة نظر معينة في موضوع معين. وهذا: الخطاب»[1]. هكذا إذن يتحول النص والرسالة والخطاب إلى فكرة أو وجهة نظر. والواقع أنه هنا أعاد الخطاب إلى الفكرة، مستبعدا البعد اللغوي اللفظي، علما أن هذا البعد يظل مركزيا في الرسالة والنص؛ لأنهما مفهومان شاملان للفكرة/ المعنى واللفظ/ الصياغة.

ومثل هذا التوجه إلى حصر الخطاب في بعده المعنوي القائم على إضمار وجهة نظر معينة تُبْنى بناء استدلاليا، مفهوم عند رجل اهتم ببنية العقل العربي الإسلامي وخطابه، منطلقا من مرجعيته الفلسفية المعروفة؛ ولذلك، لا غرابة أن يُعَرِّف الخطاب قائلا: «الخطاب باعتباره مَقُولَ الكاتب، أو أقاويله بتعبير الفلاسفة العرب القدماء، هو بناء الأفكار (إذا تعلق الأمر بوجهة نظر يعبر عنها تعبيرا استدلاليا، وإلا فهو أحاسيس ومشاعر، فن أو شعر) يحمل وجهة نظر، أو هو هذه الوجهة من النظر، مُصَوَّرة في بناء استدلالي؛ أي بشكل مقدمات ونتائج»[2].

ووجهة النظر هذه لا بد لها من قارئ يتفاعل معها، ويُعيد بناءَها أيضا، وهو ما يعني أن الخطاب، الذي هو نصٌّ أو رسالة حينا، وَوِجْهَةُ نظرٍ حينا آخر، وبَناءٌ لهذه الوجهة حينا ثالثا، يصير موضوعا للقراءة والتأمل من قبل القارئ؛ وبذلك يعيد بناء هذا الخطاب من جديد. إنها سيرورة القراءة وإعادة القراءة التي تتمحور حول النص/ الخطاب. قال محمد الجابري: «الخطاب باعتباره مقروءَ القارئ، أو مَقولَ القول بتعبير المناطقة القدماء، هو ذلك

1. الخطاب العربي المعاصر، ص8.
2. نفسه، ص8.

البناء نفسه، وقد أصبح موضوعا لعملية إعادة البناء؛ أي: نصا للقراءة»[1]. وهو ما تبَنَّاه سمير شريف استيتية عندما تحدث عن الخطاب واصفا إياه بأنه «الصيغة التي نختارها لتوصيل أفكارنا إلى الآخرين، والصيغة التي نتلقى بها أفكارهم»[2].

إن الخطاب عنده ليس مُتَمَظْهِرا في المنطوق فقط، وإنما في اللامنطوق أيضا. قال: «الخطاب بالمعنى الذي قدمناه يتجاوز حدود اللغة المنطوقة، ليضم تحت جوانحه كل ما نعبر به عن أنفسنا للآخرين، وما يعبرون لنا به عن أنفسهم. فالخطاب -على هذا التصور- ذو لغتين، إحداهما منطوقة، والأخرى غير منطوقة، فهذه تشمل كل إشارة، ظاهرة كانت أو خفية، وكل مَلْمَح واضح كان أو غير واضح، وكل إجراء تتحول به الأفكار والمفاهيم والمشاعر إلى عمل فني إبداعي، كالرسم الساخر، واللوحة التشكيلية الفنية، والموسيقا؛ ولذلك قد نَرُدُّ الخطاب إلى هذه الجوانب الفنية، فنقول مثلا: الخطاب في هذا الرسم، أو اللوحة كذا وكذا، والخطاب الموسيقي في هذه المقطوعة هادئ، إلى غير ذلك من الاستعمالات التي تجعل الفن مصدرا من مصادر الخطاب»[3]. إنه إذن النظر إلى الخطاب في أبعاده التواصلية، لا في أبعاده البنيوية اللغوية، التي رفضها فوكو، وتَحَلَّلَ منها تدريجيا ريكور، وتجاوزها الجابري أيضا.

أ.4. المرجعية اللسانية

يتفق جل الدارسين على أن الإرهاصات الأولى لمصطلح الخطاب بالمعنى المتداول بين الناس، ظهرت في حقل اللسانيات، الذي نَمَا في

1. الخطاب العربي المعاصر، ص9.
2. اللغة وسيكلوجية الخطاب، ص15.
3. نفسه، ص16.

الدراسات الغربية، لا سيما بعد ظهور كتاب فرناند دي سوسير «محاضرات في علم اللسان»، والذي ناقش جملة من القضايا المتصلة باللغة واستعمالاتها، ونظامها وأنساقها، لِيَتَفَتَّقَ هذا البحث عن مفاهيم أساسية كالنسق والنظام والبنية، والدال والمدلول واللسان والكلام... . ومن هنا بدأ يتسع الوعي بمفهوم الكلام، لا سيما في اللسانيات التداولية، التي عنيت بإعطاء تعاريف كثيرة لـلخطاب، الذي يتحدّد باعتباره إنتاجا لمختلف التطبيقات القولية المستعملة في الحياة العامة داخل المجتمع، ومجالاته الدينية والسياسة والقانونية والأدبية، التي تقتضي خطابات متنوعة بضوابط وقواعد منظمة له[*].

وارتباطا بتعاريف المعاجم، لكن بمرجعية لسانية هذه المرة، نجد لـلخطاب أربع دلالات؛ إذ «يأتي مرادفا للكلام الذي هو اللغة المستعملة من طرف الذات المتحدثة، أو مرادفا للملفوظ باعتباره وحدة مُساوية للجملة، أو تفوقها، ولها بداية وانغلاق، أو مُرادفا للجنس في البلاغة، التي تميز بين الخطاب الاستشاري والاحتفالي والقضائي. والخطاب أخيرا في تصور اللسانيات الحديثة هو قواعد تسلسل متواليات الجمل»[2].

إن تعدد التعاريف التي وُضِعَتْ لمفهوم الخطاب داخل حقل اللسانيات يعود إلى تعدد المدارس اللسانية التي أعقبت اجتهادات سوسير، والتي نَمَّتْها واتجهت بها اتجاهات متعددة، فيها من التعقيد أكثر مما فيها من التبسيط، وهو ما يفهم من المقاربات التي وُضِعت للخطاب في هذا الباب.

* .Jean – François Jeandillou. L›analyse textuelle, P108.

2. أولفيي روبول، لغة التربية: تحليل الخطاب البيداغوجي، ص47.

وإذا كان اللسانيون الأوائل مثل: دي سوسير وهلمسليف ورومان ياكبسون Roman Jakobson وغيرهم، لم يتحدثوا عن مصطلح الخطاب الذي يحتل مقاما خاصا خارج الثنائية المعروفة في اللسانيات، مثل: ثنائية اللغة والكلام، والنظام والعلمية، والكفاءة والقدرة، حتى وإن أشاروا إليه (الخطاب) في معرض حديثهم عن قضايا اللغة والنص كما فعل هلمسليف Helmslev، الذي أكد أن الخطاب هو النص الملفوظ كيفما كانت طبيعته (منطوقا أو مكتوبا)، وحجمه (طويلا أو قصيرا)، وزمنه (قديما أو حديثا). وهو ما أكده رومان ياكبسون أيضا حين طابق بين الخطاب والنص، وإن من منظور شعري، معتبرا أنه نص «تَغَلَّبَتْ فيه الوظيفة الشعرية للكلام، وحاصل قوله، قيام التسوية بينهما على توافر المدّ الشعري في أحدهما، والمتزامن ضرورة مع وظائف لغوية أخرى، ترتبط بعناصر التواصل، بما يُسْبِغ عليه الصفة اللسانية»[1].

على عكس هؤلاء، فإن أول من تحدث عن الخطاب هو بيسونس Besons سنة 1943، الذي رأى أنه يمكن أن يكون موضوع نظرية لسانية. ومن هنا ضرورة تأسيس لسانيات خطابية، وهي اليوم فرع أساسي في التداوليات [...]. إلا أن النقلة الألسنية الكبرى نجدها عند إيميل بنفيست Emile Benveniste، الذي حاول تجاوز الإطار الشكلي للسانيات البنيوية، وذلك بطرحه لمسائل الوظيفة، ودور الفاعل المتكلم في العملية المنطوقة[*].

ولا يمكن أن يغفل الدارسون الدور الريادي الذي اضطلع به اللغوي الأمريكي الشهير زيلغ سابيتي هاريس Zelling Sabbetai Harris، الذي تطرق إلى الخطاب ضمن أبحاثه المعروفة في «تحليل الخطاب» سنة 1952م؛ إذ

1. نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص11.
*. الزواوي بغورة، مفهوم الخطاب عند ميشال فوكو، ص90.

نجده يعرفه بأنه «ملفوظ طويل، أو هو متتالية من الجمل، تُكَوِّنُ مجموعة منغلقة، يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر، بواسطة المنهجية التوزيعية، وبشكل يجعلنا نظل في مجال لساني محض»[1]؛ وبذلك، فهو أول من دعا إلى دراسة هذه السلسلة للغوية باعتبارها نسقا خاضعا لقوانين منظمة[*].

كما لا يمكن إغفال الاجتهادات القيِّمة، التي قدمها اللغوي الفرنسي إميل بنفنست في مجال الخطاب وتحليله، كما تمت الإشارة إلى ذلك؛ إذ توقف عند المصطلح أكثر من مرة محاولا تعريفه، معتبرا إياه بأنه» الملفوظ منظورا إليه من وجهة آليات وعمليات اشتغاله في التواصل»[3]. وهو عنده أيضا: «كل مقول يفترض متكلما ومستمعا، وتكون لدى الأول نية التأثير في الثاني بصورة ما»[4].

إن منطوق التعريفين اللذين يقدمهما بنفيست لـلخطاب يبرز بوضوح أنه يكافئ أو يقارب بينه وبين الكلام أو التلفظ. وهو بذلك يقابل «بين اللسان بوصفه نسقا من العلامات، والخطاب بوصفه «إنتاجا للمُرْسلات»؛ فـالخطاب إذن، قريب من الكلام أو التلفظ. وهو يحيل، داخل اللسان، على كل ما لا يمكن تحديده خارج مستوى استعمال الفاعل المتكلم لهذا اللسان»[5].

وبذلك، فبنفيست يوسع من مفهوم الخطاب، مستحضرا مفهوما

1. نقلا عن: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص17.
*. محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، ص19.
3. نفسه، ص19.
4. إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، ص10.
5. ماري نوال غاري بريور، المصطلحات المفاتيح في اللسانيات، ص49.

أوسع، هو مفهوم التواصل، ومتجاوزا المقاربة اللسانية المحدودة؛ إذ النظر إلى الخطاب في تجلياته الكبرى من خلال تحليل النصوص كيفما كانت. وهو ما يبرر وضعه في مقابل للمحكي. فهو يُطْلَق عند بنفيست «على كل ملفوظ يُصَوِّر بوضوح مُحَرِّكات التلفظ (أنا، أنت). في حين يطلق اصطلاح المحكي على كل ملفوظ يصاغ وفق ضمير الغائب (الضمير الثالث)»[1]. فمؤشر الزمن إذن، هو أحد المؤشرات الأساسية للتمييز بين الخطاب والحكاية عند بنفيست. فـالخطاب، على عكس الحكاية، يَسْتَخْدِم بحرية كل صيغ الفعل الـمُسْنَدة إلى الشخص. فكل الأزمنة ممكنة إلا واحدا هو الماضي الْمُبْهَم. والأزمنة الثلاثة الأساسية لـلخطاب هي الحاضر والمستقبل والماضي المركَّب (ثلاثتها مستبعدة من القص الحكائي). أما الماضي المستمر فمشترك بين مُسْتوَيَيْ الحكاية والخطاب»[2].

وبذلك، يقترب تصور إميل بنفيست من تصور هاريس ودي سوسير وياكبسون؛ إذ الجملة في نظر هاريس هي العنصر الملفوظ من الخطاب، وهو عند سوسير الكلام، وعند ياكبسون: الملفوظ لحظة اشتغاله في التواصل ضمن سياق يتطلب المخاطِب، والمخاطَب، والرسالة، والموقف، والمقام، والقناة التواصلية، ليقترب شيئا فشيئا من النص، الذي هو «سلسلة من وحدات إخبارية متعاقبة»[3].

إن تأمل تصور كل من همليسلف، وهاريس، وجاكبسون، وبنفنست، يبين أن تَماهيا كبيرا يوجد بين مفاهيم الخطاب، والنصّ، والمحادثة، والملفوظ. إنه «كل وحدة تتجاوز حجم الجملة. فـالخطاب إذن، يمثل

1. ماري نوال غاري بريور، المصطلحات المفاتيح في اللسانيات، ص49-50.
2. جاك موشلر وآن ريبول، القاموس الموسوعي للتداولية، ص482.
3. رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، ص24.

مجموع الجمل المترابطة عبر مبادئ مختلفة للانسجام»[1]، وهو عند ديكرو «تتَابع لملفوظات تتقاسم المقتضيات نفسها»[2].

وسنجد لهذا التصور امتدادا حتى عند النقاد ذوي النزوع الأدبي اللساني كرولان بارث Roland Barthes، الذي يصف الخطاب بأنه يفوق «الجملة في وحداته وقواعده وتركيبه، ومن الضروري أن يكون موضوعا لِعِلْم آخر، حتى وإن كان مُؤلَّفا من جمل فقط [...]. فهو جملة كبيرة، لا يمكن لوحداتها أن تكون بالضرورة جملا، وكل شيء كالجملة، هو خطاب صغير، بوَساطَة بعض المميزات»[3].

ويرى دومنيك مانغونو Dominique Maingueneau أنّ مصطلح خطاب يدخل في سلسلة من التقابلات؛ ليكتسي قيمًا دلالية أكثر دقّة، ومن هذه التقابلات:

- «خطاب/ جملة: الخطاب يتكون من وحدة لغوية، قوامها سلسلة من الجمل(*)، بهذا المعنى يستعمل هاريس (1952) مفهوم «تحليل الخطاب». في حين أن البعض الآخر يتحدث عن «نحو الخطاب». أما اليوم، فيؤثر الحديث عن: «النص واللسانيات النصية».

- خطاب/ ملفوظ: فضلًا عن طبيعة الخطاب الشكلية؛ فإنّه يؤلّف وحدة اتصال مرتبطة بظروف إنتاج معينة؛ أي: كلّ ما يمثّل نوعًا خطابيًّا معينًا؛ مثال ذلك: نقــاش مُتَلْفَزٌ، مقالة، صحفية، روايــة، إلخ.. من حيث هذه الوجهة يحيل الملفوظ

1. ماري نوال غاري بريور، المصطلحات المفاتيح في اللسانيات، ص49.
2. نفسه، ص49.
3R .barths ,introduction a lanalyse des recits in communication ,n8, P3.
* . وهذا يعني أن الخطاب «كل وحدة تتجاوز حجم الجملة. فالخطاب إذن، يمثل مجموع الجمل المترابطة عبر مبادئ مختلفة للانسجام». دومنيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ص49.

والخطاب على وجهتيْ نظر مختلفتين:

(إن النظـر المُلْقَى على النصّ من حيـث بناؤه اللغوي يجعل منه ملفوظًا، أما الدراسة اللغوية لظروف إنتاج هذا النصّ تجعل منه خطابًا).

- **خطاب/ لغة:**

أ. اللغة من حيث هي نظام من القيم المقدّرة، مخالفة لـلخطاب واستعمال اللغة في سـياق بعينه، الذي يحدّد -في الوقت نفسه- قيمه أو يستثير قيمًـا جديدة. إن هـذا التمييز مسـتعمل بكثرة بالنسـبة للمعجم. إن التوليد المعجمي بوجه خاص هو من قبيل الخطاب.

ب. اللغـة من حيث هي نظام مشـترك بين أفراد الجماعة اللغوية، مخالفة لـلخطاب من حيث هو استعمال محدّد لهذا النظام، وقد يتعلّق الأمر: (1) بِتَمَوْقُع الخطاب في حقل خَطابي (الخطاب الشيوعي، الخطاب السـوريالي). (2) بنـوع خطابـي (الخطـاب الصحفـي، الخطـاب الإداري، الخطـاب الروائـي، خطـاب الأسـتاذ...). (3) بإنتاجات شريحة، أو صنف من المتكلّمين (خطاب الممرضات، خطاب ربات البيوت...)، (4) بوظيفة لغوية؛ نحو: (الخطاب السجالي، الخطاب الآمر)»[1].

وجاءت أبحاث فان ديك Van Dyck اللسانية/ الأدبية لتضع تصورا آخر لـ «الخطاب»، الذي جاء الحديث عنه في تضاعيف الحديث عن النص المتضمِّن لـلخطاب، ورَبْطِ الكل بالسياق بمختلف تجلياته، وهو ما يعني أن

1. دومنيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ص38-39.

فان ديك لم يقف عند التصور اللساني المعروف الذي يهتم بالبُنى الصورية للعبارة، وإنما يتعداه إلى البحث عن المعنى من خلال الاهتمام بالصورة التي تنتظم عليها هذه العبارة باعتبارها سلسلة أو متوالية من الجمل، أو جمل متكافئة تنبني على وجه مخصوص من التأليف(*). وهو ما أكده في أكثر من موقع من كتابه «النص والسياق» حين عرَّف الخطاب بأنه مجموع العبارات المنطوقة التي يجب إعادة صياغتها تبعا لوحدة أوسع هي المتن أو النصّ. قال: «إن القول النصي هو، في المقام الأول، متتالية من الجمل»(2). والمتن أو النص عند فان ديك «إنما اسْتُعمِل هنا ليُفيد الصياغة النظرية المجردة المتضمِّنة لما يسمى عادة بـالخطاب. ومن ثم فإن تلك العبارات التي يمكن أن تحدد البنية الخاصة بالنص قد تصبح خطابا مقبولا في اللغة [...]. وعلى هذا الاعتبار فلا نشغل بالنا بإمكانية وجود هذه العلاقة الحوار- الخطاب؛ أي: انتظام متوالية (سلسلة) العبارات مما يَتلفظ به أصناف المتكلمين. ولكن يجوز لنا أن نقبل بأن مثل هذه المتوالية من العبارات يمكن أن تكون لها أيضا بنية نصية شبيهة بذلك الحوار الداخلي/ الخطاب كما يناقش هنا. والنتيجة المهمة لهاتين الْمُسَلَّمَتيْن تكمن في المسلمة الإضافية القائلة بأن كل خطاب مرتبط على وجه الاطراد بالفعل التواصلي»(3).

إن النظر إلى الخطاب باعتباره مُتَضَمَّنا في النص المنظور إليه من جهة السياق لن يؤدي إلا للهدف الأسمى من النص والخطاب، وهو تحقيق فعل التواصل. وهو ما ميز تصور فان ديك لـلخطاب باعتباره متوالية مرتبة

*. فان دايك، النصّ والسياق، ترجمة: عبد القادر قنيني، ص18-19.

2. فان ديك، النص بنيات ووظائفه، ترجمة: محمد العمري، ضمن كتاب: نظرية الأدب في القرن العشرين، ص51.

3. فان ديك، النص والسياق، ص19-20.

على نحو خَطِّيٍّ من الجمل[*].

إن الخطاب بهذا الفهم يحيل على فكرة النظم التي أثمرتها جهود قدماء البلاغيين العرب كعبد القاهر الجرجاني؛ إذ إنه كما يُفهَم من خلال توصيف فان ديك له، يتأسس على كثير من أشكال الانسجام، التي تجعل فعل التأويل ممكنا من خلال الجمل المكونة لهذا الخطاب ضمن علاقاتها البَيْنِية.

إن اجتهادات فان ديك تفتح الباب أمام توسيع البحث في الخطاب وتحليله بخلفيات أخرى، لا سيما الخلفية الأدبية التي تأتي مشتملة على الخلفية اللسانية ومستفيدة منها في الآن نفسه. فإذا كان الخطاب «من حيث معناه العام المتداول في تحليل الخطابات، يحيل على نوع من التناول للغة، أكثر مما يحيل على حقل بَحْثي محدد، فاللغة في الخطاب لا تعد بنية اعتباطية، بل نشاطا لأفراد مندرجين في سياقات معينة [...]، وبما أنه يفترض تَمَفْصُلا للغة مع معايير غير لغوية، فإن الخطاب لا يمكن أن يكون موضوعَ تناوُلٍ لسانِيٍّ صِرْف»[2].

إن التناول اللساني لـلخطاب أبان عن تَفاوُتات في رؤية اللسانيين للموضوع، فمنهم من أبقاه في حدود البنية الصورية، التي تستحضر القواعد الشكلية للجملة، باعتباره «لغة في هيئة اشتغال؛ إنه اللسان الذي يقوم المتكلم بتشغيله»[3]، ومنهم من تجاوز ذلك لينظر إليه في إطار أشمل يستوعب الكلام، ومنهم من تعدى هذه الحدود ليستحضر السياق، وما يترتب عنه

1. فان ديك، النص والسياق، ص23.
2. دومينيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ص34-35.
3.J .Dubois et autres ,Dictionnaire de linguistique ,ed ,Larousse13 ,P156.

من تأويل. فالخطاب، وإن كان وحدة كلامية/ مَقُولية تكافئ أو تتجاوز الجملة، فإنه أيضا رسالة لها بداية ونهاية، وتحليلها لا يقف عند حدود اللفظ، وإنما يتعداه إلى أبعاد أخرى تتجاوز الجملة باعتبارها وحدة لسانية منتهية ومطلقة[1*]؛ ولذلك، سَاقَ سعيد علوش أحد تعاريف الخطاب في كتابه، معتبرا إياه أنه «مجموع خُصوصي لتعابير تتحدد بوظائفها الاجتماعية ومشروعها الأيديولوجي»[2].

أ. 5. المرجعية الأدبية

لا يعني تأخير الحديث عن المرجعيـة الأدبية لمفهوم الخطاب وتحليله، أن هذه المرجعية متأخرة زمنيا عن المرجعيات الأخرى، بل إنها وُلِدَتْ في حضن المرجعية الفلسـفية، وسـابقة على المرجعيتين المعجمية واللسانية. إلا أن السبق الزمني، لم يكن ليمنع قوة تأثير اللاحق في السابق؛ أعني تأثير الدرس اللساني في الدرس الأدبي، خصوصا في تجديد آليات التحليل وتنويع مناهجه، خصوصا في توجيه الدراسـات إلى النص بعيدا عن سـياقاته الاجتماعية والسياسية والتاريخية والنفسـية، وهو ما مكن الدراسات الأدبية من التحلل من جاذبية النظريات خارج النصية؛ أي: التي تستحضر الأبعاد السياقية المشار إليها، والاهتمام بهذا النص كبنية مغلقة، تُحَلُّ شفرتها من خلال التركيب اللغوي/ الأسلوبي لا غير، على اعتبار أن اللغة الأدبية هي التي تحسم في انتماء النص إلى الأدب، أو ما سمي بالأثر الأدبي، أو أدبية الأدب، التي هي «نتيجة تفاعل البنيات الحكائية، والأسـلوبية، والإيقاعية في النصّ»[3].

*. J .Dubois et autres ,Dictionnaire de linguistique ,ed ,Larousse13 ,P156.

2. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص83.

3. بوريس إيخنباوم، نظرية المنهج الشكلي، ضمن كتاب: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، ص36.

إن تكامل الحقل اللساني والأدبي نابع من أن اللغة هي المادة الأساسية لبناء النصوص، وأن اللسانيات هي العلم المهتم بدراسة هذه اللغة من مستويات تركيبية مختلفة تتعلق بالصرف والصوت والمعجم والإيقاع... في اتجاه بناء دلالة مُحايِتَة لا تُوغِلُ كثيرا في التأويل. وإن كان فريق كبير من الباحثين لا يقطع الرأي جملة واحدة في هذا الاتجاه؛ إذ لا يمكن فصل النص عن شروط إنتاجه. فأثر النفس والمجتمع والتاريخ والسياسة والدين، تظل واضحة، وأحيانا محددة لفهم النص وتأويله.

إن الارتداد إلى استحضار اللسانيات في الحقل الأدبي، لا يتعلق فقط بحجم التأثير اللساني في الدرس الأدبي، وإنما في صعوبة تصنيف الكثير من الباحثين الذين درسوا النص الأدبي، فأغلبهم ذو تَوَجُّهٍ لساني صِرْفٍ، أو أدبي منفتح على اللسانيات. فالحديث عن جيرار جنيت، أو تزفيتان تودوروف، أو رولان بارث، أو جوليا كريستيفا، أو روجي فاولر، أو منذر عياشي، أو محمد العمري، أو سعيد يقطين، أو عبد الفتاح كليطو أو غيرهم من الباحثين الغربيين والعرب، حديث عن نقاد الأدب العالِمِين بالحقل اللساني أو المطلعين عليه في الحدود الدنيا مع اختلاف الدرجات.

ولعل طبيعة النص الذي يشتغل به هؤلاء هي التي تفرض هذا النوع من التمازج في المعارف؛ إذ النصُّ الأدبي وحدة متكاملة، تتضافر فيها عناصر صوتية، وصرفية، ومعجمية، وتركيبية، ودلالية. ومن ثمّ فإنّ أي دراسة أدبية يُفْتَرَضُ فيها أن تقف على الجزئيات المكونة للنصّ، والمتدرجة من أصغرها (وهي اللفظ)، إلى أكبرها (وهو الخطاب أو النصّ)[1*].

* . عبد القادر الشرشار، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النصّ، ص32-33.

ولذلك، فلا ضَيْر أن نجد في معرض بحثنا عن تصور هؤلاء النقاد للخطاب نزوعا أدبيا لسانيا، كما لا غَضاضة في أن نجد هذا التمازج بين النص والخطاب، الذي جاء الحديث عنه في ضوء الحديث عن النص في أغلب الأحيان.

وقبل الحديث عن تصورات أشهر الباحثين الغربيين والعرب في مجال النص والخطاب تَلَمُّسًا لِرُؤيتهم، لا بد من الإشارة إلى أن المهد الأول للأبحاث المهتمة بالخطاب وتحليله تعود إلى الحقل البلاغي عموما، باعتباره الحقل الذي يستوعب كل الحقول المستحدَثة. قال آفور أرمسترونغ I. A. Richards ريشاردز: «فلكي نحسب حساب الفهم وسوء الفهم، وندرس كِفايةً اللغة وشروطَها ينبغي أن نرفض –ولو إلى حين– أن تكون للكلمات معانٍ محددة فقط، وأن يكون الخطاب مجرد نَظْمٍ لهذه المعاني، تماما كما يَنتظم الجدار من مجموع أحجاره»[1].

فالخطاب عنده ريشارز نِتاج لتوليف المعاني، لا طريقة لتركيبها، إنه «بنية المعاني التي يتألف منها الخطاب»[2]. وسنعود لإبراز حجم وطبيعة إسهام الحقل البلاغي ورواده في محور تحليل الخطاب.

كان اهتمام نقاد الأدب (الشعريون والسرديون بمختلف مرجعياتهم وانتماءاتهم: الواقعيون والسياقِيون والشكلانيون والبنيويون وما بعد البنيويين...) بالخطاب من خلال حديثهم عن النص ومكوناته ومناهج تحليله؛ ولذلك لا نجد عند أغلبهم بحوثا مستقلة أُفْرِدَتْ لـلخطاب، أو عُنْوِنَتْ بهذا العنوان كما هو الحال

1. آ. أ. ريتشلردز، فلسفة البلاغة، ترجمة: سعيد الغانمي وناصر حلاوي، ص18.
2. نفسه، ص81.

عند بعض الفلاسفة. حتى وإن ظهر الخطاب في تركيبة عنوان ما لكتاب ذي طبيعة نقدية أدبية صرف (خطاب الرواية لميخائيل باختينMikhail Bakhtin، خطاب الحكاية لجيرار جنيت Gérard Genette مثلا)، فإن حظ الحديث عنه (الخطاب) لا يُقاس بحجم الحديث عن النص أو السياق؛ إذ لا يأتي إلا في تضاعيفهما، لا بالموازاة معه. وغالبا ما يُشار إليه ضمنيا كما فعل ذلك ميخائيل باختين، مُناقشا رؤية التقليديين لتحليل الخطاب. قال: «وبحسب الفكر الأسلوبي التقليدي لا يُعرِّف الخطابَ سوى سياقه، وسوى موضوعه وتعبيره المباشر ولغته الواحدة والوحيدة [...]؛ ذلك أن كل خطاب ملموس (ملفوظ) يكتشف دائما موضوع توجهه»[1]. مؤكدا أن للسياق حكمه في إبراز ما يضمر هذا الخطاب/ الملفوظ الملموس بتعبيره، فدراسة الخطاب «في حد ذاته بدون معرفة نحو أي شيء يتطلع خارجه، هي في مِثْلِ عَبَثِية دراسة عَذابٍ أخلاقي، بعيد عن الواقع الذي يوجد مُثْبَتا عليه، والذي يحدده»[2].

إن الأمر هنا يتجه نحو ربط الخطاب بالسياق كما فعل فان ديك في كتابه «النص والسياق». وهو أمر مستغرب عند أحد رواد الشكلانيين.

إن الكلام عند باختين لا يرقى ليكون نِدًّا للخطاب، أو مُكافِئا له، بل هو أحد مواضيعه لا غير[*]، وهذا يعني أن الخطاب أشمل من الكلام وأوسع منه.

هذا، ويتدرج باختين في حديثه عن الخطاب، ليربطه هذه المرة باللغة التي لا تحيا -في نظره- إلا بالفعل الحواري، أو ما سماه بالحوارية، خصوصا ضمن علاقات اجتماعية تنميها وتُثْريها، لا سيما أن اللغة أو الخطاب مُرتبطان بالمَعيش

1. ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، ص43.
2. نفسه، ص55.
*. نفسه، ص105.

اليومي ارتباطا وثيقا.

إن مفهــوم الخطاب عنــد باختين نتاج بنيــة اجتماعية متقلبــة، لا تخضع لإيديولوجيا واحدة، وإنما لإيديولوجيات مختلفة؛ وبذلك، فـهو خطابات ممارَسة بحســب هذه التَّقَلُّبات. وهو أيضا، يشــير إلى «الفعل الخطابي، أو إلى الكلام، أو الكتابة الفِعليَيْن، وإلى حالات محددة (قول ما، ممارســة ما، عُرْف ما، سياسة ما، فكر ما ... الخ) من أشــكال الخطاب المتنوعة. ومن ثم فإن الخطاب والممارسة الاجتماعية -شِئْنا أم أَبَيْنا- ليسا مُقَيَّدَيْن بأنماط الخطاب والممارسة المتنوعة، بل مرتبطين بالشبكات الخطابية المتبادلة، والتي يمكن أن ندعوها بـ (الأنظمة)؛ أي: أنظمة الخطاب الاجتماعية.

هكــذا يصبح الخطــاب عند باختين، بصــورة أو بأخرى ســيناريو حدث محــدد، وينبغي أن يعمل الفهم الحــي للمعنى التام للخطاب على إعادة إنتاج هذا الحــدث المؤلف من علاقات متبادلة بين المتكلمين، ينبغي أن يلعب الدور ثانيةً، ومن يقم بالفهم يضطلع هنا بدور المستمع»[1].

وكما هو الشأن عند باختين، لم يكن الخطاب موضوعا للبحث عند جيرار جنيــت إلا فــي مرحلة لاحقة من حديثه، ففــي البداية اعتبــره (دون ذكره باللفظ) مجرد وســيط لســاني يطلع القارئ على مكونات الحكايــة[*]، قبل أن يصير -في فهمه- مرادفا للحكاية نفســها، أو دالا عليها، مع سلسلة من المفاهيم الأخرى كـ «الدال والمنطوق والنص». قال: «إن دراستنا، كما يدل على ذلك عنوانها أو يكاد، تَنْصَــبُّ أساســا على الحكاية بمعناها الأكثر شــيوعا؛ أي على الخطاب الســردي

1. تزفيتان تودوروف، باختين: المبدأ الحواري. ترجمة: فخري صالح، ص116-117.
*. جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، ص37.

الذي يبدو في الأدب، وخصوصا في الحالة التي تهمنا، نصا سرديا [...].

وأقترح [...] أن أُطْلِقَ اسم القصة على المدلول أو المضمون السردي [...]، واسم الحكاية بمعناها الحصري على الدال أو المنطوق أو الخطاب أو النص السردي نفسه، واسم السرد على الفعل السردي المنتِج. وبالتوسيع على مجموع الوضع الحقيقي أو التَّخْييلي، الذي يحدث فيه ذلك الفعل»[1].

إن الخطاب عند جنيت انتقل من وضعية الـمُضاف إلى الحكاية في العنوان (خطاب الحكاية) إلى وضعية الـمُكافئ لها كما هو واضح في النص، الـمُقابلٍ لمفاهيم أخرى كبيرة هي السرد والقصة. وتدريجيا سيأخذ الخطاب موقعة الأساسي بين هذه المفاهيم، ليصير هو الهدف من الدراسة؛ «لأن مستوى الخطاب السردي هو الوحيد، من بين المستويات الثلاثة [...]، الذي يعرض نفسه مباشرة للتحليل النصي [...].

ومن ثم، فالقصة والسرد لا يوجدان في نظرنا إلا بواسطة الحكي، لكن العكس صحيح أيضا، فالحكاية؛ (أي: الخطاب السردي) لا يمكنها أن تكون حكاية إلا لأنها تروي قصة [...].

ومن ثم سيكون تحليل الخطاب السردي في نظرنا هو -أساسا- دراسة العلاقات بين الحكاية والقصة، وبين الحكاية والسرد، وبين القصة والسرد (بصفتهما يندرجان في خطاب الحكاية)»[2]. وهو ما أكده رُوجْرْ فَاوْلرْ Roger Fowler في كتابة «الرواية واللسانيات» عندما أكد أن دراسة الخطاب لا يمكن

1. جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، ص38-39.
2. خطاب الحكاية، ص39-40.

أن تتــم إلا «ضمن كل مظاهــر الرواية التي تتصل بها مفاهيــم مثل الحوار، وجهة النظر، الموقف، رؤية العالم، النبرة: الإشارة إلى بنية لغة اعتقادات المؤلف، وميزة عملياته الفكرية، وأنواع الأحكام التي يصدرها»[1].

إن الخطــاب عنــد فاولر نص، وهو منتوج لغــوي «من لدن مؤلف ضمني لــه تصميم محــدد لقارئ ضمني محدد الهوية»[2]. وبــدل أن يكون هذا المنتوج/ الخطاب موضوعا للدراســة كما أكد في نصه الســابق، صــار -في تحول مفاجئ ومُسْــتَغْرَب- أداة مــن أدوات التحليل، وكأنه منهج أو طريقــة للتحليل. قال: «إن النص، الخطــاب، المضمون، أدوات تحليلية، طرائــق للتركيز على اللغة، نماذج نقدية لاهتمامات ومنظورات القراء، وليس أسماء لأجزاء منفصلة للغة»[3].

إن الخطاب يرتبط عند أغلب السرديين بالحكي، بل إنه في كثير من الأحيان يحل محله، وهو ما يُفْهَم من أعمال ميخائيل باختين، وجيرار جنيت، وتودوروف، وبارث، وفاولر، وغيرهم؛ ففي تعاريفهم للحكي يظهر مفهوم الخطاب في وضعيات متعددة؛ فهو عند جنيت -كما رأينا- المنطوق السردي، أو الخطاب شفويا أو كتابيا، الذي يربط حدثا بحدث، أو مجموعة من الأحداث [...]، إنه تتابع مجموعة من الأحداث الواقعية أو الْمُتَخَيَّلة، والتي تكون موضوع الخطاب[*]. وهو في ذلك كتودوروف؛ إذ الحكي عندهما مُرادِف لـلخطاب. إنه وحده الذي يمكننا دراسته وتحليله تحليلا نصيا[5].

1. روجر فاولر، الرواية واللسانيات، ص64.
2. نفسه، ص66.
3. نفسه، ص66.

*. G .Genette.Discours du recit ,In Fugurec3 ,P71-72.
5. Ibid, P74.

وكل هؤلاء، لا سيما تودوروف وبارث، ينطلقون في تحديدهم للخطاب من الموروث البلاغي، بما في ذلك اجتهادات الشكليين الروس، الذين اهتموا بالخطاب الروائي، كما هو عند باختين. إلا أنهم حاولوا التدقيق في بعض القضايا، ومُراجَعة البعض الآخر بما يتلاءم وتوجهاتهم المعرفية الجديدة، وبما يتوافق ومستجدات البحث في مجال الأدب عموما.

إن تودوروف يرى أن الخطاب هو نِتاج العلاقة بين الراوي المطَّلِع بتقديم القصة والقارئ الذي يتلقى فعل الحكي، الذي يعتبره تارة قصة باعتباره جملة من الأحداث والشخصيات، وما ينتج بينها من علاقات، ويعتبره تارة أخرى خطابا، فيعمل على تحليله من خلال زمن وِجْهَاتِه وَصِيغه[*].

هذا، وقد خص سعيد يقطين تصور أشهر النقاد السرديين بالتتبع في كتابه «تحليل الخطاب السردي»، ليخلص إلى القول: «إن بعض السرديين كجنيت وتودوروف وفاينريش ينطلقون من منطلق واحد في فهم الخطاب، بل يتفقون في تحديد مفهومه، ومكوناته، انطلاقا من مبدإ الْمُماثَلَة بين لسانيات الجملة ولسانيات الخطاب»[2].

وهو ما أحاله أيضا على مناقشة بعض الأسلوبيين الذين اهتموا بدراسة الخطاب كليتش وشورت Short & Leech، مؤكدا أنه عندهما «تواصل لساني منظور إليه كإجراء يتم بين المتكلم والمخاطَب، أو كفعالية تواصلية يتحدد شكلها بواسطة غاية اجتماعية. وينظر إلى النص باعتباره تواصلا لسانيا كمرسلة مُشَفَّرَةٍ عبر وسيطها المكتوب أو الشفوي. وتبعا لهذا التمييز يتصل

*. T.Todorov, (Les catégories du récit), Communication, n°8 ,P133.

2. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص41.

الخطاب بالجانب التركيبي، والنص بالجانب الكْرافي في خَطِّيته، كما تتجلى لنا على الورق»[1].

إن تمازج البعد التواصلي العام واللساني الخاص في تحديد مفهوم الخطاب في مقابل النص ظل مستمرا في كثير من الأبحاث، كما هو الأمر عند دي بوجراند De Beaugrande ودرسلر Dressler اللَّذيْن اعتبرا النص بمثابة الناتج الفعلي للعمليات الاتصالية، والخطاب عبارة «عن موقف أو سلسلة من الواقعات، التي يعرض فيها المشاركون نصوصا بوصفها أفعالا خطابية، ويجعل كل منهما الاتصال من خلال الخطاب حالة من حالات التخطيط التفاعلي»[2].

إن كثيرا من المواقف تُخْلِطُ بين النص والخطاب من جهة، وبينهما وبين الكلام من جهة أخرى، لا سيما تلك التي اهتمت بالتنظير للنص في المقام الأول. فجوليا كريستيفا ترى أن «النص الأدبي خطاب يخترق حاليا وجه العلم والإيديولوجية والسياسة، ويتنطع لمواجهتها وفتحها وإعادة صَهْرها. ومن حيث هو خطاب متعدد ومتعدد اللسان أحيانا ومتعدد الأصوات غالبا (من خلال تعدد أنماط الملفوظات التي يقوم ببلورتها)»[3]. وهذا يعني أنها تحاول أن تنأى بالنص عن الجانب التَّلَفُّظي الصِّرف، وتقترب به إلى مجالات أَرْحَب، يكون فيها المكان المناسب لممارسات سيميولوجية قادرة على تجاوز طبيعتها اللغوية، بعدم الانحصار في مقولاتها. ولعله المنطلق الذي جعل بعض الباحثين يعتقدون أن

1. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص44.
2. نقلا عن: محمد العبد، النص والخطاب والاتصال، ص11.
3. جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، ص13–14.

«تحليل النصّ لا ينحصر في مقولات اللغة التي تُكَوِّنُه؛ على الرغم من أنه يتشكل منها، إلا أنه يراعي جوانب لا تتمثل في الواقع اللغوي الفعلي، بل توجد في الواقع الخارجي الـذي يعبر عن مقولات غير لغوية؛ أي: مقولات خارج النص»[1]. إنها عودة أخـرى إلى التصور السِّـياقي الذي يربـط النص/ الخطـاب بمحيطه العام والمتعدد.

وبالمـوازاة مع هـذه الآراء التـي يتماهى فيهـا الخطاب بالنـص، توجد تصورات أخرى تحاول أن تبرز الفروق بينهما، وهو ما أفصح عنه محمد العبد في كتابـه «النص والخطاب والاتصال» قائـلا: «يظل التمييز بين النص والخطاب من زاوية كون الخطاب في الأسـاس موقفا من التمييز السائد في أدبيات نظرية النص وتحليـل الخطـاب [...]. ومهما يكن من أمر، فإن هناك فروقـا أولية ينعقد عليها الإجماع نظريا، من أهمها ما يلي:

- يُنْظَرُ إلى النص في الأساس من حيث هو بنية مترابطة تكون وحدة دلالية، ويُنْظَر إلى الخطاب من حيث هو موقف ينبغي للغة فيه أن تعمل على مطابقته.
- يحصل من ذلك القول أن الخطاب أوسع من النص؛ فـالخطاب بنية بالضرورة، ولكنه يتسع لعرض مُلابَسات إنتاجها وتلقيها وتأويلها، ويدخل في تلك الْمُلابسات ما ليس بلغة كالسلوكيات الحركية الْمُصاحِبة إيجابيا للاتصال.
- النص في الأصل هو المكتوب، والخطاب في الأصل هو الكلام المنطوق، ولكنه يتلبس بصورة الآخر على التَّوَسُّع؛ إذ يُطْلَقُ النص على المنطوق، كما يطلق الخطاب على المكتوب، كالخطاب الروائي.

1. سعيد حسن بحيري، علم لغة النصّ: المفاهيم والاتجاهات، ص103.

-يتميز الخطاب عادة بالطول، وذلك أنه في جوهره حِوار أو مُبادَلة كلامية. أما النص فيقصر حتى يكون كلمة (مثل: سكوت!). ويطول حتى يصبح مُدَوَّنَة كاملة (مثل: رسالة الغفران!)»[1].

1. محمد العبد، النص والخطاب والاتصال، ص12.

ب.مفهوم تحليل الخطاب
وأبرز مدارسه ومناهجه

ب.1. مفهوم تحليل الخطاب

يقتضي الوقوف على المعنى الافتراضي لمفهوم تحليل الخطاب استحضار الحقول المعرفية، التي أسهمت في ظهوره كمجموعة من الإجراءات التي تحاولُ مقارَبة الخطاب الإنساني لمعرفة مضامينه وطرائق إنتاجها. وهذا يعني أن الإحاطة بهذا المفهوم تقتضي رَدَّهُ إلى أصوله الممتدة إلى الحقل البلاغي، مرورا باللسانيات، ومدارس التحليل، من خلال مختلف المناهج.

لكن قبل ذلك يمكن سَوْقُ بعض التعاريف المختزَلَة لتحليل الخطاب، كما جاءت عند بعض من اهتم بهذا الجانب من المعرفة. فجورج مونان George Mounin عرفه بأنه: «تقنية تهدف إلى التّأسيس العام والشكلي للرّوابط، الموجودة بين الوحدات اللّغوية للخطاب منطوقا أو مكتوبا، عندما يفوق مستوى الجملة»[1]. وهو ما يُحيلنا مباشرة على جهود اللسانيين في تأطير هذا المفهوم، بالموازاة مع مُساهماتهم الكبيرة في تحديد مفهوم الخطاب، الذي يُكَوِّنُ أساس التحليل ونواتِه؛ ولذلك تشترك أغلب التعريفات الموضوعة لتحليل الخطاب في نَسْبِهِ إلى حقل اللسانيات، معتبرة إيَّاه فرعا منها، يسعى إلى تحديد القواعد المتحكمة في إنتاج الجمل المتوالية[*]. وهو ما أكده جون دِيبوا Jean Dubois في معجمه، معتبرا إياه جزءا من اللّسانيات، الهدف منه تحديد القواعد الّتي تقودُ إنتاجَ تتابُعٍ

1.G .Mounin ,Dictionnaire de la linguistique ,Quadrige /PUF.

* . مجموعة من المؤلفين، المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات، ص46.

من الجمل المبنية(*).

ومنذ أن وضع الباحث الأمريكي ز. هاريس مصطلح تحليل الخطاب، كمؤشر على جملة من الإجراءات الشّكلية لتحليل السلوك التَّلَفُّظِي المكتوب والمنطوق، والباحثون يجتهدون في البحث في مسألة الخطاب وتحليله، سواء بشكل منفرد أو ضمن مدارس شهيرة، كالمدرسة الفرنسية والأنجلوسكسونية، وما تَفَرَّعَ عنهما من اتجاهات ومذاهب، تتقارب في الهدف، وتختلف في المناهج الْمُتَّبَعة للتحليل، بناء على اختلاف المرجعيات والمنطلقات، والخطاب الْمُحَلَّلِ أيضا(*).

وإذا كان مفهوم تحليل الخطاب متعدد المرجعيات كالخطاب نفسه، فإن وصفَه بوصف واحد، أو تصنيفَه ضمن خانة معرفية واحدة تَضْيِيقٌ غيرُ مبرر، لا سيما وأنه «لا يتعلق فقط بأسلوب التحليل، بل إنه يشكل منظورا بشأن اللغة وعلاقتها بالعلوم الاجتماعية والواقع الاجتماعي. وبعبارة أكثر تحديدا، فإن تحليل الخطاب عبارة عن مجموعة متصلة من المناهج لدراسة الخطاب، وهذه المناهج لا يترتب عنها مجرد ممارَسات لجميع البيانات وتحليلها، وإنما يترتب عنها أيضا مجموعة من الافتراضات النظرية، وما وراء النظرية»[3].

وبذلك، فالحديث عن تحليل الخطاب، هو استكمال للحديث عن الخطاب ومناهج تحليله، وأشهر المدارس التي عنيت به.

* . J .Dubois et al ,Dictionnaire de linguistique, P150.

* . D .Maingueneau, Nouvelles tendances en analyse du discours ,P157.

3. محمد شومان، تحليل الخطاب الإعلامي، ص27.

ب.2. المدارس والمناهج

• من البلاغة إلى اللسانيات

للبلاغة قَدَمٌ راسخة في تحليل كل أنواع الخطابات، بما في ذلك الخطاب الإعلامي؛ لأنه يقوم على اللغة أساسيا، قبل دخول مكونات أخرى، أبرزها الصورة والرسوم والإحصاءات والرموز والبيانات... بل إن البلاغة هي فن إنتاج الخطاب وتحليله كما أكدنا، وهي أول مسارات التفكير في اللغة(*)، أيًّا ما كانت المجالات التي تستثمرها.

فحقل البلاغة بما له من خصوبة وتنوع، هو أول مهد لتحليل الخطاب، الذي يُعد نِتاجا للملاحظات الأولية التي أسست للبحث البلاغي، وهو في الوقت نفسه امتداد لها(*). ولا يمكن لأي مجال من المجالات الموظِّفة للخطاب اللغوي التَّرَفُّعَ عن اللجوء إلى الأدوات البلاغية لقراءة المضامين. كما لا يمكن لأي حقل من حقول التحليل التَّنَكُّر لاستفادته من المعارف البلاغية، سواء تعلق الأمر بالشعريات أو السرديات، أو علوم اللسان والإنسان عموما، حتى وإن كانت الكثير من الدراسات تفصل تاريخ تحليل الخطاب عن أصوله، وتربطه بنظريات وحقول معرفية حديثة جدا(*).

والواقع أن الحديث في الحقول المعرفية الإنسانية القائمة على الاحتمال والتحول، هو حديث في الامتداد لا في القطائع؛ أي: إن الاعتراف

* . محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، ص28.
* . صفاء جبارة، الخطاب الإعلامي بين النظرية والتحليل، ص17.
* . من ذلك ما أكدته صفاء جبارة حين قالت: «يمكننا إذن تلمس جذور تحليل الخطاب هنا في اتجاهين أساسيين، أولهما داخل المشروع البنيوي نفسه، وثانيهما في النقود التي وجهت إلى المشروع البنيوي، وقادت إلى تعديلات وتطورات عديدة على النموذج البنيوي، وظهور نظرية الخطاب». الخطاب الإعلامي بين النظرية والتحليل، ص23.

بثورة البحوث اللسانية وبحوث مناهج التحليل لا ينبغي أن يَبْخَسَ الحقل البلاغي دوره التأسيسي في تحليل الخطاب بكل امتداداته. ففي كل مجالات المعرفة أصل من أصول البلاغة، حتى تلك التي انتقدت التركيز على الجانب الأسلوبي التركيبي في تحليل الخطاب؛ أي: تلك المدارس التي طرحت بعض البدائل، أو الإجراءات التكميلية، التي تسعى لمقارَبة الخطاب الإعلامي تحديدا، مقاربة تتجاوز المستوى الأسلوبي إلى المضموني السياقي؛ أي: المرتبط بمختلف السياقات، التي أنتجت هذا المضمون المعبر عنه لغة.

إن المقاربة اللسانية لـلخطاب كانت عنصرا فاعلا في تدشين بحوث تحليل الخطاب، حتى وإن كان أكبر المتدخلين في هذه البحوث من علماء الاجتماع والأنتربولوجيا والفلسفة ... فاللسانيات استفادت من كل المجهودات، واستوعبتها لتستثمرها في تحليل الخطاب، وتجيب عن كثير من الأسئلة المتعلقة بالتحليل، بَدْءًا من أعمال سوسير وهاريس وبنفيست وياكبسون، وغيرهم ممن أصبحوا مرجعية في الخطاب وتحليله، كما أشرنا إلى ذلك في مرجعيات مفهوم الخطاب، وانتهاءً باجتهادات الشِّعْرِيِّين والسرديين. وكلهم اتجهوا إلى تفسير الخطاب: أدبيا كان أو غير أدبي، انطلاقا من اللغة، منهم من بقي في حدود هذا التحليل، ومنهم من تَعَدَّاهُ إلى استحضار السياق والمتلقي...

- **مدارس تحليل الخطاب ومناهجه**

إذا كان الخطـاب متنوعا بتنوع مُنْشِـئِيهِ، واختلاف ثقافاتهـم وانتماءاتهم وأهدافهم، فإن تحليله أيضا لا يتم بمنهج واحد، وإنما بمناهج متعددة تبعا لنوعية هـذا الخطـاب أولا، ولمرجعيـات الْمُحلِّل ثانيـا. وهذا يعني أن الأمـر له علاقة

بمـدارس عُنيت وتُعْنَى بـتحليل الخطاب؛ ونحن هنا سـنقتصر على الإشـارة إلى أشهرها وأكثرها تأثيرا.

إن أصـول تحليـل الخطاب بمفهومه الواسـع تعود إلى أشـهر المدارس الأدبية واللسـانية المعروفة، إضافة إلى جهود بعض الفلاسـفة، وهو ما فَصَّلْنا فيه القول عندما تحدثنا عن الخلفية المعرفية، ومرجعيات مفهوم الخطاب، بشـكل لا يحتمل تكرار القول هنا، لا سـيما الوقوف عند مدارسـه، إلا ما يُسَـمَّى بالمدرسة الفرنسـية، التي يشـهد لها أغلب المتخصصين الباحثين بالريادة في هذا المجال. وهي تَوَجُّهٌ ظهر في فرنسا في النصف الثاني من القرن العشرين، سعى إلى مقارَبة الخطـاب بكل تجلياته، بمرجعيـات مختلفة ومتنوعة، وهو ما يفسـر تعدد روافد البحث في هذا المجال، الذي أسـهم فيه اللسـانيون، والنقاد، والفلاسفة، وعلماء الاجتماع، وعلمـاء النفس، والأنتربولوجيون، وغيرهم. وقـد كانت مجلة «اللغة Langages»، وكتاب ميشـال بيشو Michel Pêcheux «التحليل الآلي للخطاب» الـذي صدر سـنة 1969م، الانطلاقـة الفعلية لظهـور أبحاث هـذا التوجه، التي تأسست انطلاقا من تحليل الخطاب السياسي تحديدا، وفق منهجية تحاول تفسير العلاقة بين ما هو لغوي لسـاني، وما هو سياسي إيديولوجي؛ وبذلك تَجَنَّبَ رواد هـذا الاتجاه حصر التحليل في الجانب اللغوي الصِّرْف، كما تجنبوا تغليب البعد الإيديولوجي على البعد اللغوي، حتى لا يصير الثاني ذائبا في الأول(*).

إن هذا الاتجاه «ظهر بأشكال مختلفة، لَخَّصَها شَرودو Charaudeau في أربع منظومات، هي: المنظومة المنطوقة Enonciatif، والمنظومة الحجاجية Argumentatif، والمنظومة السردية Naratf، والمنظومة الخطابية

* .P .Charaudeau ,D .Maingueneau ,Dictionnaire dʿanalyse du discours.

Réthorique، وكل هذه المنظومات تابعة لكفاءة العلامة الألْسُنية»[1]، التي تعود أصولها إلى فيردينان دي سوسير تحديدا، ومن تبعه من اللسانيين. دون أن يغفل شرودو أن لـ «تحليل الخطاب» روافدَ أخرى نابعة من أنتروبولوجية كْلود لِفي ستراوس، وتأملات فوكو الفلسفية، وتحليلات لاكان النفسية...

وفي امتداد المدرسة الفرنسية، ظهرت المدرسة الألمانية التي اهتمت بـ «تحليل الخطاب»، لا سيما الإعلامي، سواء في الاتجاه الذي ارتبط بيسجموند ييجر Sigmund yeger، الذي بنى تصوره على تجاوز التحليل المبني على البُعْدَيْن اللغوي والاجتماعي، مؤكدا أن البعد الكَيْفِي هو أساس عملية التحليل، التي ينفي أن تكون إجراء روتينيا، يتواطأ عليه الباحثون أينما وُجِدُوا. أما الاتجاه الثاني في هذه المدرسة، فيمثله روث وُوداك Ruth Wodak، ومن تابعه من الباحثين المؤسِّسين لمدرسة فِْيينَّا، الذين بنوا تحليل الخطاب على مستويات ثلاثة هي: المضمون، والاستراتيجيات الجدلية، والملامح اللغوية، مُستفيدين من مختلف الأبحاث الاجتماعية والفلسفية واللغوية أيضا؛ وقد تبنوا منهج التحليل التاريخي للخطاب.

إلا أن توجهين كبيرين اختزلا هذه الروافد، أحدهما مثله مَانْغُونو، وهو التوجه التحليلي المتأثر بالتيار النفسي الساعي إلى الوصول إلى المعنى عن طريق تفكيك مكونات اللغة، في اتجاه ضبط مقام المتكلم في الخطاب. وثانيهما تمثل فيما يُسَمى بالمقارَبة الإدماجية Approche intégrative الّتي تسعى إلى «مَفْصَلة الخِطاب على شكل شبكة من السلاسل ما بين النَّصِّية، كمشاركةٍ في تنظيم الكلام المندرج ضمن مكان محدد»[2].

إلا أن تَبايُنَ المدرسة الألمانية عن المدرسة الفرنسية، واختلاف روافد

1. الزواوي بغورة، مفهوم الخطاب عند فوكو، ص91.
2. P .Charaudeau ,D .Maingueneau ,Dictionnaire d‘analyse du discours ,P202.

هذه المدرسة في تحليل الخطاب، وحَّدَهُ الاشتغال بالخطابات الاجتماعية والسياسية المتداولة في كل الْمُدَونات، لا سيما في وسائل الإعلام، التي تنتج خطابا إعلاميا له خصوصياته.

كما أن المدرسة الفرنسية تُعَدُّ أساسا لكل الاجتهادات التي جاءت بعدها، ويظهر ذلك في كون هذه الاجتهادات -وإن سعت إلى تشكيل مدارس أخرى- تعود إلى مبادئ وخلاصات هذه المدرسة. وهو ما سجله مَانْغونو في كتابه «المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب»، قائلا: «يمكننا الاستمرار في الحديث عن المدرسة الفرنسية بالمعنى الواسع، بالنسبة لمجموعة من الأبحاث في «تحليل الخطاب»، التي -إن كانت لا تنتمي إلى المدرسة نفسها- فإنها تشترك في بعض المميزات:

-إنها تفضل دراسة مُدونات (مكتوبة)، وتشكيلات خطابية تنطوي على دلالة تاريخية.

-إنها تُعْمِلُ النظر في انخراط الذات الناطقة في خطابها.

-إنها تعتمد على نظريات التلفظ اللسانية (خاصة من خلال كُتَّاب مثل بِنِفِيسْت أو كُولْيولي).

-إنها تُخَوِّل دورا ممتازا لما بين الخطاب»[1].

إن استفادة الباحثين من مدارس تحليل الخطاب، المستمدة بدورها من الأصول الفلسفية، والاجتماعية، والأنتروبولوجية، والنفسية، تعود في الأساس إلى المهد الأول، الْمُتَمَثِّل في الأبعاد البلاغية واللسانية، على اعتبار أن الخطاب

1. مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ص64-65.

بتنويعاته يتبلور في صورته النهائية بالكلام وأدوات إنتاجه، تماما كارتباطه بِمُنْشِئِه الواقع تحت جاذبية ما هو نفسي، واجتماعي، وسياسي، وديني...

إن تحليل الخطاب؛ إذ تَتَشَّعَبُ روافده واتجاهاته، فلأنه يرفع «في أغلب الأحيان شعارا مزدوجا هو الكلية والوفرة، حيث يتم إبراز الكيفية التي تتكامَلُ بِها مختلف النصوص المتناوَلة بالدرس، وكيف تنتظم في صورة فريدة، وتلتقي بمؤسسات وممارسات، وتحمل دلالات تكون مشتركة بين نصوص العصر كله»[1]. والسبب هو أن «كل خطاب يخفي داخله القدرة على أن يقول غير ما قاله، وأن يُغَلِّفَ أيضا عددا كبيرا من المعاني: وهذا ما يسمى بوفرة المدلول بالنسبة للدال الواحد والوحيد. وعليه، فإن الخطاب، امتلاءٌ وثَراءٌ لا حد لهما»[2].

إن العودة بتحليل الخطاب عموما إلى الأصول الأدبية واللسانية، تنسجم مع طبيعة هذا الخطاب، الذي يقوم أساسا على الصياغة اللغوية للمضمون بحمولته النفسية، والتاريخية، والاجتماعية...، وينسجم مع طبيعة الخطاب أيضا، الذي يستوعب تحليلا مُتَشَعِّبا، تتداخل فيه الكثير من العناصر، بعضها لغوي، وبعضها موضوعي.

1. ميشيل فوكو، حفريات المعرفة، ص110.
2. نفسه، ص110.

القِسْمُ الثَّانِي:

التلقي نَقْضٌ لسلطة المناهج
وَلَجْمٌ لانفتاح النص

1. أركان الكتابة:
الثابت والمتغير

تعـددت النظريات الأدبية بتعدد أطراف العمليـة الإبداعية، فاتجه بعضها نحو طرف دون آخر، مركـزا كل اهتمامه على جانب من جوانب الظاهرة الأدبية؛ ونتيجة لذلك ظهرت النظريات النَّصِّيَّة التي تنزع النص من واقعه انتزاعا، وتحاول مقاربتـه بناء على ما يختزله مـن مكونات تتصل باللغة والأسـلوب والخصائص الفنيـة المميِّزة له، وفي مقابلها سـعت نظريات أخـرى إلى وضع النص في علاقة مباشـرة بالسياق التاريخي والاجتماعي والوضع النفسي للمؤلف، والنظر إليه في ظل مناخ فكري ونفسـي معين؛ وفي كلتا الحالتين كان الْتِفاتُ هذه النظريات إلى المتلقـي نـادرا إن لم يكن منعدما. غيـر أن نظرية التلقي جـاءت لتعيد «الاعتبار» للقـارئ، مركـزة اهتمامها علـى دوره في العمليـة الإبداعية لا سـيما في علاقته بالنـص، وكأنها تتجاوز بذلك نواقص النظريات السـابقة؛ قال محمود عباس عبد الواحـد: «ومعنى هـذا: أن النظرية الجديدة حركَةُ تصحيـحٍ لزوايا انحراف الفكر النقدي لتعود به إلى قيمة النص وأهمية القارئ، بعد أن تَهَدَّمَتِ الجُسـور الممتدة بينهما بفعل الرمزية والماركسـية. ومن تم كان التركيز –في مفهوم الاستقبال لدى أصحاب هـذه النظرية– على محورين فقط، هما علـى الترتيب: القارئ والنص. فالقـارئ عندهم هو المِحْـوَرُ الأهم، والْمُقَدَّمُ في عمليـة التلقي، وعلاقته بالنص ليست علاقة جَبْرِية موظَّفة لخدمة نظام أو طبقة كما في الماركسية، وليست علاقة سلبية كما هي في المذهب الرمزي. وإنما هي علاقة حرة غير مقيدة»[1].

1. محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، ص17–18.

والأكثـر من هـذا، أن الاتجاه إلى الكاتب ومحاولة إبراز أحواله النفسـية ومعالجة الظـروف التاريخية والاجتماعية التي يصدر عنها، لم يكن من شَـواغل هذه النظرية.

فـإذا كانت الفكـرة المحورية في نظرية التلقي هـي الارتقاء بدور القارئ وتَثْبيتـه قُطْبا فاعلا فـي أطراف العمليـة الإبداعية، فإن النقد العربـي القديم أفرز قُرّاءً فاعليـن ومُنْتِجِين من خلال قراءاتهم للشـعر العربي، ويظهر ذلك من خلال التصـورات المختلفة التي صاحبـت العملية الإبداعيـة، والمقاييس التي وضعها هؤلاء للشعر الجيد، والشاعر الفحل الخِنْذِيذِ الْمُفْلِقِ، ومن خلال استخلاص ابن قتيبة لبنـاء القصيدة العربية، الذي صاغه بوضوح في تصـوره لقصيدة المديح(*). وهو نموذجٌ أفرزته قراءة واعية ومُسْـتَوْعِبَة، ونتيجةٌ لِلتَّحَرُّرِ من كل ما من شأنه أن يُشَوِّشَ على هذه العلاقة «الصافية» بين النصوص ومُتَلَقِّيها.

إن تعـدد النظريـات يوازيـه تَعَـدُّدُ المؤلفيـن والقُراء، وتعـدد النصوص أيضـا، بل اختلاف كل هؤلاء جنسًـا ونوعًا باختلاف الأزمنـة والأمكنة والأذواق والمرجعيات والغايات...، لكن ظـل المؤلف والنص والقارئ ثابتين، فما حلت محلهم مصطلحات أخرى، وإن تنوعت المفاهيم؛ فالمؤلف هو المؤلف؛ صاحب فكر ومشـاعر مهما اختلفت بواعث الكتابة ووظائفهـا وأهدافها وطُرُق صياغتها، والنـص هو النـص معنًى ولفظًا، مهما اختلف بناؤه (شـكلا ومضمونا)، والقارئ

*. قال: «سمعتُ بعض أهل الأدب يَذْكُرُ أن مُقَصِّدَ القَصيدِ إنما ابتدأ فيها بذِكْرِ الديار والدِّمَنِ والآثار فبكى وشكا وخاطب الرَّبْعَ واستوقَفَ الرفيق، ليجعل ذلك سببا لذكر أهلهَا الظَّاعنين [...]، ثم وَصَلَ ذلك بالنَّسيب فَشَكا شِدَّةَ الشوق وأَلَمَ الوَجْد والفراق وفَرْطَ الصَّبابَةِ لِيُميلَ نحوه القلوب ويَصْرِفَ إليه الوجوه وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه، لأن التشبيبَ قريبٌ من النفوس لائِطٌ بالقلوب [...]؛ فإذا علم أنه قد اسْتَوْثَقَ من الإصغاء إليه والاستماع له، عَقَّبَ بإيجاب الحُقوق فرحل في شعره وشكا النَّصَبَ والسهر وسُرَى الليل وحَرَّ الهجيرِ وإِنْضاءَ الراحلة والبعير» الشعر والشعراء، ص20.

هـو القارئ لا يختلف كثيرا عن المؤلف فـي طبيعته، مهما اختلفت دوافع القراءة ومنطلقاتها ونتائجها؛ فهو صاحب فكر ومشاعر أيضا.

ومع ذلك، فليس من الحكمة ولا من المنطق النظر إلى الأمر بهذه الخَطِّية التـي توحي بـأن الكتابة -بأركانهـا الثلاثة- ضرب من السـلوك النمطي الذي لا يختلف عن الغرائز، التي تشـترك كل المخلوقات في ممارسـتها دونما حاجة إلى التعلـم في كثيـر من الأحيان. وإلا كنـا -ومنذ زمن بعيد- أمام نـص واحد يكتبه مؤلف نمطي ويقرؤه قارئ نمطي!

إن الطبيعة البشـرية ترفض التنميط؛ لذلك تسـعى إلى الْمُغايَرة، حتى فيما هو ثابت في الأصل؛ ولذلك اسْـتُحْدِثَتْ مـن النص نصوص(*)، ووُلِّد من القارئ قُرَّاءٌ(*)، حتى وإن اسـتدعى الأمر اعتبار «الّلاقارئ» قارئًا، وجُعِلَ المؤلفون أُمَمًا، بل جُعِلَ من مؤلِّف واحد مؤلفين متعددين(*)؛ فَجُزِّأَتْ نصوصه بحسـب سِـنِّه أو انتماءاتـه أو ظروفه الشـخصية ... بل الأكثر تَشْـعِيبُ الحديث فـي هذه الأركان بفعـل «الْمُوالاة» لهـذا دون ذاك؛ فتحول النقـاش من الفعل «الحـر»: الكتابة أو القراءة، إلى الفعل «المسيَّج»/ النظرية، وأصبحنا نسمع: «نظرية» الكاتب والنص والقارئ، وانطلقت النظريات لتشمل كل شيء دون حدود، ودون ضوابط في كثير من الأحيان. وتَمَخَّضَ عن هذا الانطلاق توليدُ المطلحات وتَشْـطيرُها، واختزال المفاهيـم حينا وتوسـيعُها أحيانا كثيرة، مثل مفاهيم: النـص والخطاب والمنهج،

* . كان الحديث مقتصرا على القصيدة، فتوسَّع الأمر ليشمل الشعر حين اسْتُحدثت أنماط أخرى: عمودي وأراجيز وموشحات وتفعيلي ونثري ... وكنا نتحدث عن القصة، فصرنا نتحدث عن السرد: قصة قصيرة، قصة قصيرة جدا، أقصوصة، رواية، خاطرة ...

* . معلوم أن الاهتمام بالقارئ جعل النقاد يصنفوه إلى تصنيفات كثيرة: قارئ عام ومتخصص، ومقصود وضمني...

* . حاله مثل حال القارئ: مؤلف حقيقي وضمني. وقد أسهمت الدراسات السردية تحديدا في ظهور هذه التفريعات.

وبينهــا القــارئ أو المتلقــي. ولم يعد للمؤلِّف ظهور مباشــر إلا مــن خلال رغبة القارئ في إبرازه، إذا ما انتصر له من خلال الكشف عن السياق، أو انتصر للنص، على اعتبار أن لكل مولود والدا، إنْ لم يُعِدْ له الفضل، فعلى الأقل لا ينساه تماما.

لكل ذلك، فالثابت هو الأركان «المؤلف، النص، القارئ»، والمتحول هو مقام الطرفين «المؤلف والقارئ» بحســب الزمان والمكان والســياقات المختلفة (تاريخية، اجتماعية، فكرية، نفسية، عاطفية، روحية، دينية...). وهنا يكون للذوق حكمه النهائي، في الطرف الآخر المقابل لـ«العلمية/ النظرية».

2. الذوق والنظرية

إذا كنا نبتغي هنا الكشف عن حدود التداخل والتخارُج بين فعل القراءة باعتباره فعلا «حرا» من جهة(*)، وفعلا «مُدَبَّرا» من جهة أخرى، له مرجعيات خاصة تُؤَمِّنُها نظرية القراءة أو نظرياتها، فإن ذلك لا يمر إلا بالإشارة إلى العلاقة بين الذوق والنظرية، وكيف أن الحديث عن النظريات لا يتجاوز الذوق أو يُلغيه.

إن هدفًا مثل هذا لا يُدْرَك بِيُسر؛ لأنه يخوض في المُحْتمل القابل للمُراجَعات والتأويلات الموَجَّهة بالخلفيات الفكرية والنفسية والوجدانية ... للمتلقي؛ ولأنه -أيضا- يلامس قضايا شائكة تتصل بالعلاقة المعقدة بين أركان الكتابة، أهمها: مسألة النص والمنهج كما أشرنا إلى ذلك. وإلا لماذا انطلق الكثير من نُبَهاء البلاغة والنقد الأدبي من تحكيم «النظرية»(*) و«العلمية» في مناقشة قضاياهم، وانتهوا إلى إعلاء شأن الذوق في النهاية. ألَمْ يقل السكاكي (ت 626هـ) -وهو أكثر من اتُّهِمَ ظُلما(*) بتجميد البلاغة العربية بإخضاعها لمقتضيات «النظرية»-: «إن ملاك الأمر في علم المعاني هو الذوق السليم والطبع المستقيم، ومن لم يُرْزَقْهُما فعليه بعلوم أُخَر، وإلا لم يَحْظَ بطائلٍ مما تَقَدَّمَ وما تأَخَّر.

إذا لـم تَكُـنْ لِلْمرءِ عَيْـنٌ صَحيحةٌ فَلا غَرْوَ أنْ يَرْتابَ والصُّبْحُ مُسْفِرُ»[1]

* . لا يعني ذلك أن فعل القراءة فعل مَشاع ومُتاح للكل بشكل عشوائي، وإنما المقصود أنه يمارس من قبل فئات مختلفة التوجهات والمنطلقات والأهداف.

* . نعي جيدا أن مصطلح «النظرية» مصطلح حديث ودخيل، لكن مفهومه مُورس في كل الأزمان. وهذا ما نقصده عندما نربط «النظرية» بقدماء البلاغيين والنقاد.

* . الواقع أن للسكاكي فضلا كبيرا جدا على البلاغة العربية، ليس هذا مكان التفصيل فيه، ولكن كان لشراحه توجه آخر.

وهو ما سبق لعبد القاهر الجرجاني (ت471هـ) أن نَبَّهَ عليه في كتابه «دلائل الإعجاز»(*)، بل أفرد له حيزا مهما حين تحدث عن «إدراك البلاغة بالذوق وإحساس النفس(*)؛ قال: «المزايا التي تحتاج أن تُعَلِّمَهُم مكانها وتُصَوِّرَ لهم شأنها أمور خفية ومعانٍ روحانية، أنت لا تستطيع أن تُنَبِّهَ السامع لها وتُحْدِثَ له علمًا بها حتى يكون مُهَيَّأً لإدراكها وتكون فيه طبيعة قابلة لها، ويكون له ذوق وقريحة يجد لهما في نفسه إحساسًا بأن من شأن هذه الوجوه والفروق أن تعرض فيها المزية على الجملة، وممن إذا تَصَفَّحَ الكلام وتَدَبَّرَ الشعر فَرَّقَ بين موقع شيء منها وشيء [...]. فكيف بأن تَرُدَّ الناس عن رأيهم في هذا الشأن، وأصلك الذي تردهم إليه وتعول في مُحاجَّتِهِم عليه استشهاد القرائح وسَبْرُ النفوس وفَلْيُهَا، وما يعرض من الأَرْيَحِيَّةِ عندما تسمع. وكان ذلك الذي يفتح لك سمعهم ويكشف الغطاء عن أعينهم ويصرف إليك أوجههم، وهم لا يضعون أنفسهم موضع من يرى الرأي ويُفْتي ويقضي، إلاَّ وعندهم أنهم مِمَّنْ صَفَتْ قريحته وصَحَّ ذوقُه وَتَمَّتْ أداتُه»[3].

وأكد كل هذا ابن خلدون (ت808 هـ) في قوله: «وهذه الملَكة (يقصد الذوق) كما تقدم إنما تَحْصُلُ بممارسة كلام العرب وتَكَرُّرِهِ على السمع والتَّفَطُّن لِخَوَاصِّ تراكيبه، وليْسَتْ تَحْصُلُ بمعرفة القوانين العلمية في ذلك، التي استنبطها أهل صناعة البيان، فإن هذه القوانين إنما تفيد علمًا بذلك اللسان، ولا تفيد حصول

* . قال: «اعلم أنه لا يصادف القول في هذا الباب موقعا من السامع، ولا يجد لديه قَبولا حتى يكون من أهل الذوق والمعرفة، وحتى يكون ممن تُحَدِّثُه نفسه بأنَّ لِمَا يُومِئُ إليه من الحسن واللطف أصلًا، وحتى يختلف الحال عليه عند تأمل الكلام فيجد الأريحة تارة، ويَعْرَى منها أخرى، وحتى إذا عَجَّبَتْهُ عَجِبَ، وإذا نَبَّهَتْهُ لموضع المزية انتبه». دلائل الإعجاز، ص291.

* . حين نقارن بين مُفْتَتَح الكتاب ومُنْتهاه وما بينهما، وبينه وبين «أسرار البلاغة» أيضا ندرك انعطاف الجرجاني إلى إعلاء شأن الذوق كخلاصة نهائية لـ «علمية» منشودة في مشروعه.

3. دلائل الإعجاز، ص547-550 بتصرف.

الملَكة بالفعل في مَحَلِّها»[1].

بـل إن أمر الذوق كان مقدما دائما عند النقـاد القدماء من خلال تأكيدهم على الطبع، والسليقة، والنباهة... وهي أمور واجبة الحصول حتى في النقد الذي عُدَّ أقرب إلى «العلم» منه إلى الفن.

1. المقدمة، ج2، ص387.

3 . التلقي من الفعل إلى النظرية

غَالبا مـا تُصِرُّ نَظَرِيّةٌ ما علـى امتلاك الفهم «الصحيح» للنـص، فَتُهَيِّءُ له من الأسـباب ما يُرَسِّخُ في الأذهان هذه الأَحَقِّيَة، وتَتَوَسَّلُ بما يضمن القَبول لدى الجمهـور. غير أن هذا الإصرار كثيرا ما يتلاشـى أو يَفْتُـرُ بظهور الاختلالات في القراءة. ومَرَدُّ ذلك إلى أن الظاهرة الأدبية في جوهرها لا تُسَـيَّجُ بنظرية، ولا تُقَنَّنُ بمفهوم مُحَدَّدٍ يقطع الطريق على غيره، فادِّعاء فَهْمٍ دقيق للنصوص بِتَوَسُّـلِ نظريَّةٍ مَـا لا يَقطعُ دابر الاختلاف بين الدارسـين حـول هذه النصوص، التي لها سِـحْرٌ خـاص قـد لا يُدْرَكُ بِمَلَـكاتٍ واعِيَّةً، بـل بِلَحْظَةِ انْجِذابٍ قد لا يصـل الناقد إلى تفسيرها، كالمبدع تماما(*).

لقـد ارتبطت نظرية التلقي ارتباطا آليا بالمدرسـة الألمانية في السـتينيات برافِدَيْهَا الأساسـيَيْن: «جماعة برلين»، التـي كانت تنظر إلى التلقي باعتباره عملية فنيـة واجتماعية(*) محكومـة بقاعدة فلسـفية مُسْـتَمَدَّةٍ مـن النظرية الماركسـية، و«جماعة كُونْسْـتانَسْ» التي تُعَدُّ المرجع الأساسي في جمالية التلقي، التي ستعيد للقارئ اعتباره من خلال رُوادها الكِبار، مثل: «هانز روبيرت ياوس Hans Robert Jauss» و«فولفغانغ إيزَرْ Wolfgang Iser»؛ إذ لا يمكن –والمرء يتحدث عن التلقـي– إلا أن يُومِي إليها بِطَرَفٍ، بل إنه يجد نفسـه مضطرا للانطلاق من صميم أفكارها، باعتبارها مركزَ إشعاعٍ يُضيءُ مسالك الخوض في قضايا التلقي.

* . حميد الحميداني، مقدمة كتاب: سحر الموضوع.
* . أحمد أبو حسن، ضمن ندوة: نظرية التلقي: إشكالات وتطبيقات، ص25–26.

وارتباط نظرية التلقي بهذه المدرسة مشروع، ما لم يُلْغِ ارتباط فعل التلقي بالعمل الإبداعي نفسه في كل العصور؛ فليس من الصواب أن تحتفظ مدرسة بعينها بحق امتلاك الرؤية الواحدة والتنظير لِما هو كَوْنِي، فالأسلم أن تتم مُطارَحَةُ القضايا في إطار أوسع من التضييق الذي تَنْزَعُ إليه النظريات.

إن الوجود التاريخي لنظرية التلقي مُمَثَّلا في المدارس الألمانية يشكل حافزا إضافيا للبحث في ماهية التلقي، والعودة ببعض مفاهيم هذه النظرية إلى الماضي البعيد، لا سيما إلى تاريخ النقد العربي القديم.

ومع أن البعض قد يعتبر أن الفاصل الزمني كبير جدا بين نظرية هذه المدرسة والممارسة النقدية في النقد العربي القديم، فإن طبيعة الأدب وانفتاح النصوص وقابليتها لقراءات متعددة وتَعاليها على البعد الزمني، مُسَوِّغَات أساسية للبحث عن صورة هذه النظرية في النقد العربي القديم دون أن نتجاهل خصوصية كِلَيْهما، ودون أن نُغفل الظروف المحيطة بكل منهما.

إن أبرز ما جاءت من أجله نظرية التلقي هو إعطاء القارئ مكانة متميزة ضمن العملية الإبداعية. فالنص ليس ذا قيمة ما لم يُقْرَأْ، وما لم يكن قابلا لقراءات متعددة، مُسْتَعْصِيًا على أن يُسْتَهْلَكَ من قراءة واحدة، وهذا بالذات هو ما حاولت الاتجاهات السابقة على نظرية التلقي تزكيته؛ إذ كان جهدها ينسحب إلى إبراز القيمة الفنية للنصوص في ذاتها وما تختزله من جمالية، دون الالتفات إلى جهد القارئ؛ فالنص في نظر هؤلاء قائم بذاته، مكتمل بما يختزله من مكونات، غير منقوص بقراءة، أو مبتور بفهمٍ. وما القارئ إلا مستهلك باحث عما يُفْتَرَض أنه كائن في هذا النص الذي يكفيه حاجَتَه. وبهذا تكون العلاقة بين النص والمتلقي

عمودية تسـير في اتجاه واحد، لا تَفاعُلِيَّةَ فيه. وهو تكريس لمبدإ الاستقلالية التي يتمتع بها النص عن القارئ كما آمن بذلك «رومان انكاردن Roman Ingarden»، الــذي اعتقد أن «النتاج الأدبي ينبع من قصد المؤلـف [...] (و) لا يعتمد وجوده على فعل معين من أفعال القراءة [...].

(و) العمل الأدبي مسـتقل عن أفعال القـراءة التي يؤدي إليها، وإذا كانت القراءة تؤدي إلى شــيء ما، فهي تؤدي إلــى تحقيق القصدية للعمل، وتحويله إلى وجود ملموس في شكل محدد يشبه الصورة الذهنية»[1].

غير أن نظرية التلقي سـتنحو منحًى مخالفًا لهذا الإيمان بـ«مركزية النص» و«هامشـية القارئ»، وأن فعل القراءة مجرد «إكمالٍ أو مَلْءٍ، ولا تسـمح بأي نوع مــن التبادل بين القارئ والنص»[2]؛ فالعلاقة بين النـص ومُتَلَقِّيه -من منظور هذه النظريــة- تفاعليةٌ لا خَطِّيــةٌ؛ ولذلك، فالنص «ليس في وسـعه أن يمتلك المعنى إلا عندمــا يكون قد قُرِئَ»[3]، وأن هذا المعنــى -حتى وإن كان مُعْطًى في النص- ليـس هو الحد الأقصى للمؤلف الذي تُحَرِّكـه مقاصد وغايات من معنى/ معاني النــص، وهذه القصدية هي ما يحرر القارئ من توجيــه النص والمؤلف، وتمنحه حق التدخل.

إن أحــد أهم مقاصــد القراءة ليس هــو تَتَبُّع معنى النــص لمعرفة ما يريد المؤلـف قوله، وإلا لَكُنَّا أمام قــراءة واحدة تهدف إلــى إدراك المعنى وتكتفي به دونمــا حاجة إلى معنى المعنــى، أو المعنى الثاني؛ هذا الذي لا يُدْرَكُ إلا بالتأويل

1. وليام راي، المعنى الأدبي: من الظاهراتية إلى التفكيك، ص37.
2. نفسه، ص43.
3. إيزر، فعل القراءة، ص11.

وإعمـال العقل، والتأويل شـأن خاص بالقـارئ ولا نصيب للمؤلـف فيه(*). في هذا المسـتوى بالضبط يتحول مقام القارئ ليصير هو من «يحتل النص ويكشـف فجواتـه، أو ثغراتـه أو فراغاته، وهو الذي يَسُـدُّ عُيوبه ويُكَمِّـلُ نقصه، فهو فاعل والنـص مفعول به، وليس النص سـوى مادة يُعيد تشـكيلها كل قارئ حسـب ما يَرْتَئيه وحسـب ثقافتـه من جهة أخرى»[2]. غير أن ذلك لا يعني أن التأويل سـابق على النص ومُقَدَّمٌ عليه، بل إن للنص أهمية قصوى، والاعتناء ببنائه ونسـيجه أمر ضروري؛ لأن أجزاءه «المختلفة ونماذجه ينبغي أن تكون مترابطة حتى إذا لم يقل النص نفسه ذلك. فهي الْمَفاصِلُ اللامنظورة للنص، مثلما أنّها تَفْصِلُ المخططات والمنظـورات النصيـة بعضها عن بعض، وهي التي تَحُـثُّ على نحو متزامن على أفعال التخيّل من ناحية القارئ»[3].

خلاصـة الأمر أن فعل القراءة هو أحـد أركان العملية الإبداعية والنقدية، ولا وجـود لأحدهـا دون الآخر، كما أن أي اختـلال يَعْتَوِرُ رُكْنًـا يصيب الركنَيْن الآخريْـن لا محالـة؛ لذلك وجـب أن يكون المؤلـف عالِما بمـا يؤلف، والنص نصـا مَبْنًى ومَعْنًى، والمتلقي نبيها، حتى نكون أمام مشـهد إبداعي نقدي إيجابي؛ فالمؤلف الذي لا يملك آليات صناعة الكتابة مُفْسِـدٌ لها، والنص الذي لا يستطيع التأثير في المتلقي لا يسـتحق أن يكون نصا، والمتلقـي غير النبيه لا يمكنه إدراك معنى النص ولا مكوناته، وما ادعاؤه ذلك إلا إفسادًا.

* . يبني المؤلف تأليفه على مضمون/ معانٍ، ومهمة القارئ هي الكشف عن هذا المعنى أولا، الذي هو مُعطًى جاهزٌ، لا يحتاج إلا لقراءة تأويلية من قبل القارئ (هنا يتقاسم الكاتب والقارئ المسافة إلى المعنى). وهناك مهمة أخرى يضطلع بها القارئ، وهي الكشف عن القصد من المضامين/ المعاني المُعطاة، وهذا القصد يُدْرَك بواسطة التأويل، وهو يُبْنى ويُسْتَنْتَج بواسطة قراءة واعية نبيهة تدرك تفاصيل الإشارات قبل الكلمات (المسافة الأكبر إلى هذا المستوى يقطعها القارئ).

2. خليل الموسى، جماليات الشعرية، ص314-315.

3. وولف غانغ أيزر، «التفاعل بين النص والقارئ»، ضمن كتاب: القارئ في النص، ص135.

إن المقام هنا لا يسمح بالتوسع في بسط مسار التحول في علاقة النص والمؤلف بالقارئ، وكل ما يمكن التنبيه عليه هو أن التلقي -بغض النظر عن قصدية المؤلف وميزة النص ومَلَكَةِ القارئ- فِعْلٌ إنساني خالص، مُتعالٍ عن الزمان والمكان، قبل أن يُحاصَرَ بتصورات تحاول وضعه في إطار خاص وفق توجهات محددة(*).

ونحن، بهذا، لا نريد خَلْخَلَةَ ما تَرَسَّخ في أذهان المهتمين بالنظريات، ولا نريد أن نَحْجُبَ -بهذا التعميم- البُعْدَ المنهجي في تصورات المدارس. وإنما نهدف فقط توسيعَ المفهوم، وألاَّ يُخْتَزَلَ في مدرسة بعينها، وإن كنا سنركز في كثير من الأحيان على ما جاء في مدرسة كُونْسْتانَس، مبرزين أن الكثير مما جاءت به مُورِسَ في النقد العربي القديم منذ التأسيس، وظل يُمارَسُ.

* . لابد من التمييز بين النظرية التي هي بناء متماسك لتصور محدد بجهاز مفاهيمي خاص، محكومة بظروف تاريخية واجتماعية معلومة، وبين فعل القراءة باعتباره عملا حرا ناتجًا عن تفاعل القارئ مع النص.

4 . التلقي في النقد العربي القديم

1.4 . المفاضلة ومفهوم «أفق الانتظار/ التوقع» في النقد العربي القديم

لا شـك أن التراث النقدي العربي يُضْمِرُ كثيرا من الصور النَّضيرَةِ للعديد من الـمُمارَسات النقدية الحديثة، وبتعميق البحث في هذا التراث نُدْرِكُ أن مفهوم التلقـي مُمارَسٌ بوضوح فـي النقد العربي القديم بمفاهيمـه الحديثة التي أفرزتها نظريـة التلقي الألمانية، والأكثر من ذلك أن هذه الممارسـة ظلت حُرَّةً في غالب الأحيان، بعيدة عن الإكراهات التي جاء الألمان لتجاوزها بنظريتهم(*).

ولنكون منسـجمين مع أنفسنا من الناحية التاريخية نبدأ الحديث، في هذا المحور، بالنقد في العصر الجاهلي الذي اعْتُبِرَ بسيطا في جوهره لايتجاوز نَقَداتٍ تَصْدُرُ عن تَأَثُّرٍ وانطباعٍ غير محكومَيْن برؤية منهجية واضحة(*)، إلا أن الكثير من نماذجه التطبيقية ذات دلالة عميقة في تفاعل الناقد والشاعر والراوي والجمهور/ المتلقـي مع النـص دون الالتفات إلى صاحبه. وحَسْـبُنا أن نـورد بعض النماذج التطبيقيـة، كتلك التي أَرَّخَتْ لتنازعِ امرئ القيـس وعَلْقَمَة الفَحْل حُكْمَ الأفضليةِ

* . ارتبطت كل المراحل الأدبية في أوربا بالمذهب والتيارات الفلسفية كالماركسية والوجودية والرمزية وغيرها كثير. وهذا الارتباط يفرض توجهات خاصة لاتترك لفعل القراءة هامشا من الحرية، وإنما تنصرف بها إلى خدمة مصالح محددة، ونظرية التلقي جاءت لترد الاعتبار إلى النص في علاقته الصريحة مع المتلقي الحر والمتحلل من هواجس الانتماء الأيديولوجي.

* . سنقتصر على النقد في هذا العصر، الذي لم تكن فيه الحدود واضحة بين المؤلِّف والنص والمتلقي. أما ما تلاه من عصور فشهد نقاشا عميقا حول الحدود الفاصلة بين أركان العملية الإبداعية والنقدية، ووعيا بمقام كل منهم في هذه العملية؛ لذلك من الملائم لنا –وفق ما نتصوره– أن نكشف أن جذور «نظرية التلقي» ثابتة في هذا العصر، وأن باقي العصور الأخرى تأصيل وتفريع لها.

فاحتكما لأُمِّ جُنْدُب زَوْجِ امرئ القيس؛ إذ عَرَضَ عليها هذا الأخير قوله[1]:

فَبَيْنا نِعاجٌ يَرْتَعْنَ خَمِيلَةً ... كَمَشْيِ العَذَارَى في المُلَاءِ المُهذَّبِ
فَكانَ تَنادِينَا وعقْدَ عِذَارِهِ ... وقَالَ صِحابِي قَدْ شَأَوْنَكَ فَاطْلُبِ
فلَأْيًا بِلَأْيٍ ما حَمَلْنَا وَلِيدَنَا ... عَلَى ظَهْرِ مَحْبُوطِ السَّرَاةِ مُحَنَّبِ
وَوَلَّى كَشُؤْبوبِ العَشِيِّ بِوابِلٍ ... ويَخْرُجْنَ مِنْ جَعْدٍ ثَراهُ مُنَصَّبِ
فَلِلسَّاقِ أُلْهُوبٌ وَلِلسَوطِ دِرَّةٌ ... وَلِلزَجرِ مِنهُ وَقعُ أَهوَجَ مُنعَبِ
فَأَدْرَكَ لمْ يَجْهَدْ وَلمْ يَثنِ شَأْوَهُ ... يَمُرُّ كَخُذْرُوفِ الْوَلِيدِ الْمُثَقَّبِ

وعرض عليها علقمة الفحل قوله في الموضوع نفسه[2]:

رَأَيْنَ شِيَاهًا يَرْتَعْنَ خَمِيلَةً ... كَمَشْيِ العَذَارَى في الْمُلَاءِ الْمُهذَّبِ
فَبَيْنَا تَمَارِينَا وَعَقْدُ عِذَارِهِ ... خَرَجْنَ عَلَيْنَا كَالجُمانِ المتقّبِ
فَأَدْرَكَهُنَّ ثَانِيا مِنْ عِنانِهِ ... يَمُرُّ كَمَرِّ الرَّائِحِ الْمُتَحَلِّبِ

إن ما يهمنا ليس هو تكرار الواقعة المشهورة بين كل الدارسين، أو ما بين القصيدتين من تداخلٍ شديد للمعاني، وتكرارٍ صريح للألفاظ في مواقعَ كثيرةٍ(*)، ولكن الذي نأخذ به هو مسار الحكاية وما ترتب عنه من أحكام تتصل بالمفاضلة بين ما أبدعه كلا الشاعرين في وصف الجواد تحديدا، وعلاقة ذلك بالتلقي، إنْ

1. الديوان، ص50–51.
2. الديوان، ص46.
* . عولجت هذه الظاهرة ضمن المبحث النقدي الشهير في النقد العربي القديم «السرقات الشعرية»، ولا يزال الأمر مستمرا حتى الآن ضمن المبحث نفسه، لكن تحت مسمى «التناص». وهي قضية شائكة جدا والحديث فيها متسع ومتشعب؛ نظرا للتفاصيل الكثيرة التي تظهر من خلال كثرة مصطلحاتها: الأخذ، الإلمام، الملاحظة، الاختلاس، الإغارة، الحوارية، النصية المصاحبة والبعدية والجامعة... وغيرها من التفريعات التي ليس هذا مكان الحديث عنها.

في إطار النظرية أو بشكل «حر». فمصادر النقد العربي القديم تؤكد أن أُمُّ جُندب حكمت لصالح علقمة دون أن تلتفت إلى علاقتها بزوجها، أو إلى سياق نظم القصيدتين اللتين تحويان أبياتَ التنازُع، فكان أن عَلَّقَتْ على هذا التفضيل بتعليل مُسْتَمَدٍّ من داخل النص؛ أي: من خلال ما جاء في البيتين، وكأنها بذلك تُحَقِّقُ فكرة «موت المؤلِّف»(*)، التي نادت بها البنيوية وعَضَّدَ بها رواد نظرية التلقي دور المتلقي، الذي مُنِحَ المكانة المتميزة.

إن أُمَّ جُنْدُبٍ لم تَكْتَفِ بتفضيل أبيات علقمة، وإنما بَرَّرَتْ حكمها بقُدرتِه على إعطاء صورة متميزة لجواده؛ ففي الوقت الذي احتاج فيه امرؤ القيس إلى الزَّجْرِ والتَعْنِيف (أُلْهُوبُ السَّوطِ، ودِرَّةُ الرِّجْل/ المِهْماز، والزجر بالصوت وإمساك العُرْفِ، وما إلى ذلك مما يلجأ إليه الفارس قصد تنشيط حركة الحصان) ليستجيب جواده لرغبته في اللحاق بالطريدة، وليكون أكثر سرعة، قدَّم علقمة جواده بطريقة جيدة جعلت حركته انْسِيابِيةً، وسرعته طبعًا مَرْكُوزًا فيه، وميزةً ثابتة وهو يعدو (فأَدْرَكَهُنَّ مِنْ عِنانِهِ/ أي: من تلقاء نفسه، يَمُرُّ كَمَرِّ الرَّائِحِ/ أي: يمر مرور السحاب، وهي كناية على الأَرْيَحية في السرعة وراحة الفارس أيضا فوق صهوة جواده). ولم يشفع لامرئ القيس الاستدراك الذي أورده في البيت الأخير «فَأَدْرَكَ لمْ يَجْهَدْ وَلمْ يَثْنِ شَأْوَهُ ...»، فقد أزْرى بحصانه ما وصفه به من قبل.

إننا نلمح في هذه الواقعة أمرين أساسيين بوضوح تام:

* . كتب رولان بارت مقالة بهذا العنوان، ضمَّنها كتابه «درس السيميولوجية»، وكلها تأكيد على ضرورة وضع مسافة بين النص ومؤلفه، ودعوة إلى شغل هذه المسافة من قبل المتلقي. ومن بين ما قاله في هذا الشأن: «نسبة النص إلى المؤلف معناها إيقاف النص وحصره وإعطاؤه مدلولا نهائيا. إنها إغلاق الكتابة» ص86. و«ميلاد القارئ رهين بموت المؤلف». ص87. وهذا مؤشر قوي وصريح لرحلة انتقالية مُفَكَّرٌ فيها ومُخَطَّطٌ لها، ومُؤَمَّنَة بـ «نظرية» تُقَلِّصُ دور المؤلف ومعه النص، وتُوَسِّعُ دور القارئ/ المتلقي.

أمـا الأول؛ فاحتـكام أم جُنـدب للأبيـات مباشـرة، والنظر فـي تفاصيل المعانـي، دون أن تلتفـت إلـى السـياقات الخارجيـة، ومنها طبيعـة العلاقة التي تجمعهـا بزوجها، وهو طرف في هذا التنازع، وهذا تَجَـلٍّ صريحٌ لـما يُعرَفُ في النقد الحديث بـ«موت المؤلف».

وأما الأمر الثاني؛ فيتمثل في قدرة المتلقي على شَغْلِ المسافة الشاغرة بين المؤلـف ونصه، وذلك النُّضْج الذي أصبح يتميز بـه هذا المتلقي؛ إذ أصبح –من كثرة استئناسه بالنصوص واحتكاكه بها– يتوقع ما يجب أن يُقال، وأضحت حاسة النقد لديه مُتَفَتِّقَة، ومقاييس الحكم المُبَرَّرِ مُسْـنَدَةٌ بمعرفة ودِراية. وذلك ما يسمى في نظرية التلقي بـ«أفق الانتظارِ/ التَّوَقُّع(*)»؛ فالقارئ كما قال ستاروبانسـكي هو «ذلك الذي يقوم بدور المتلقي والمُمَيِّز (أي: بالوظيفة النقدية الأساسـية المتمثلة في القَبول أو الرفض»[2].

ولعـل تعليق طَرَفَةَ بـنِ العَبْد على بيت خالـه المُتَلَمِّـسِ الضَّبْعي واصفا جواده[3]:

وَقَـدْ أَتَناسَـى الْهَمَّ عِنْـدَ احْتِضارِهِ بِنَـاجٍ عَلَيْـهِ الصَّيْعَرِيَّـةُ مُكْـدَمِ

بقوله: «اسْـتَنْوَقَ الجَمَلُ»، لَدَليلٌ على رفض طَرَفَة الخلط الذي وقع فيه المتلمس بإسـناد صفـة النُّوق إلى الأَباعِرِ؛ إذ «الصَّيْعَرِيَّةُ» سِـمة تكون فـي عُنُق الناقة لا في عنق البعير، بل إن ما أورده الشـاعر خَرَقَ أُفُقَ تَوَقُّع شاعر آخر وجد نفسه في مقام المتلقي، وتَوَقَّعَ أن يكون تصويرُ المتلمس جوادَه أَدَقَّ مما جاء به. فلما أدرك سوء

* . المقصود به تطلعات القارئ لما ينبغي أن يتضمنه النص، وهذه التطلعات تتشكل نتيجة وعيه وخبرته ومعرفته.

2. نظرية الأدب في القرن العشرين، ص148.

3. المتلمِّس الضُّبْعي، الديوان، ص320.

إسـناد المتلمس الصفةَ للموصـوف صار مُقَوِّما ومُوَجِّهـا، ورفض أن يظل متلقيا سلبيا.

وحين يعرض المرء إلى الانتقاد اللاذع الذي وجَّهَهُ النابغة والخنسـاء إلى بيت حسان بن ثابت[1]:

لَنَا الجَفَنـاتُ الْغُرُّ يَلْمَعْنَ بِالضُّحَى   وَأَسْـيَافُنا يَقْطُـرْنَ مِـنْ نَجْـدَةٍ دَمَا

يتأكد أنهما كانا يتوقعان أن يحقق حسان معنًى أقوى من هذا الذي يتضمنه البيت؛ إذ توظيف حسـان كلمات: «الجِفـان»، «يَلْمَعْـنَ»، «الضُّحَى»، «يَقْطُـرْنَ»...، لا يناسب طبيعة الغرض «الفخر»؛ فاقترحا عليه توظيف مفردات أخرى تحقق للبيت هذه القوة والمناعة.

إن مُؤاخَذَتَهُمـا حسَّـانا كانت بسـبب أنـه «يفتخر فلا يحسـن الافتخار، وأن(ــه) يؤلف بيته من كلمـات غيرُها أضخمُ معنى منها، وأوسـعُ مفهوما «تَرَكَ الجِفانَ، والبِيضَ، والإشـراق، والجريان، واسـتعمل الجفنات، والغر، واللمعان، والقطر، وهي دون سـابقتها فخـرا»»[2]، وهذه إنما هي فِطْنَة مـن المتلقي، وتَوقُّعٌ منه لِما ينبغي أن يصدر عن الشاعر في مقام معين؛ إنه وعي بضرورة تكييف القول للمناسبة والمقام.

لقد شكلت المفاضلة بين الشعراء خطوةً مهمة لتكريسِ دور متلقي الشعر في النقد العربي القديم، وتوسـيعِ دائرة نفوذه، ليصير عنصرا مُنْتِجًا لا مُتَلقيا قانعا بما يمكن أن يكون من معانٍ في النص، بتوجيه خارجي/ سياقي.

1. الديوان، ص219.
2. طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص33.

ومـع تعاقب الحِقَبِ سـيتبلور هذا الإحساس بالنص مُجَـرَّدًا من مؤلِّفه وسـياقات إبداعه، وسـتظهر صُوَرُ التلقي بما تهدف إليه النظرية بشكل واضح مع الجاحـظ؛ قال: «فـإن أَرَدْتَ أن تَتَكَلَّفَ هـذه الصناعةَ، وتُنْسَـبَ إلى هذا الأدب، فَقَرَضْتَ قصيدةً، أو حَبَّرْتَ خُطْبَةً أو أَلَّفْتَ رسالة، فإياك أن تدعوك ثقتك بنفسك، أو يدعـوك عُجْبُك بِثَمَرَةِ عقلك إلى أن تَنْتَحِلَهُ وتَدَّعِيَهُ، ولكن أَعْرِضْهُ على العلماء في عرض رسائل أو أشعار أو خطب، فإنْ رأيتَ الأسماعَ تُصغي له والعيونَ تُحَدِّقُ إليه، ورأيت من يطلبه ويستحسـنه فانتحله [...]، فإذا عـاوَدْتَ أمثال ذلك مرارا، فوجدت الأسماعَ عنه منصرفة والقلوبَ لاهيةً، فَخُذْ في غير هذه الصناعة»[1].

الواضح والأساسي في قول الجاحظ هو تركيزه على العلاقة المباشرة بين الإنتـاج والجمهور لا غيـر؛ فالْمُعَوَّلُ عليه هو القارئ واستحسـانُه هذا الإنتاجَ أو نُفورُه منه، فالنظر هنا ينسـحب إلى المتلقي لا إلى مؤلفه الذي اشترط عليه مراقبة نوازع الناس، كان ما كان مقام هذا المؤلِّف، بل إن النص نفسه هنا في مرتبة لاحقة عن المتلقي.

2.1. التلقي بين الفائدة والجمالية في الشعر

كثيـرة هي الحالات التي ظهر فيها متلقي الشـعر العربي القديم أقوى من النـص، بل إن هذا النص ما كان ليكتسـب شـهرته التي هو عليهـا على الرغم من عدم ثبوت نسـبته أحيانا، لولا اختلاف المتلقين حوله في إبراز مُسـوِّغات حُظْوَته بينهم. ولعل ما دار من نقاش بين أكابر النقاد والبلاغيين العرب القدامى في شـأن المقطوعة الشـهيرة: «ولـمَّا قضَينا منْ مِنًى كُلَّ حَاجَـةٍ»(*)، صورة لِوَعْي القارئ

1. البيان والتبيين، ج1، ص203.
* . هذه المقطوعة مجهولة النسب، تنسب لكُثَيِّر عزة، ولابن الطثرية، وغيرهما...

وتَحَلُّلِهِ من إسارِ السياق بمختلف تجلياته؛ وحده تأمل النص واستشعار فائدته أو جماليته ما يحسم الحكم عليه بالجودة أو الضعف.

إن تلقـي هـذه المقطوعة أظهر بالملموس أن المتلقـي ليس نمطيا، وإنما يمارس تلقيه بناء على قناعاته الشـخصية من جهة، واحتكاما لخلفياته الفكرية من جهة أخرى.

فابن قتيبة مثلا -ويتقاطع معه بشـكل من الأشـكال: ابن طباطبا العلوي، وقدامـة بن جعفـر، وأبو هلال والعسـكري، والباقلاني (ت402 هــ)...- تلقى المقطوعـة من زاوية تحقيق الفائدة في المعنى، مع مـا لمفهوم الفائدة من التباس أيضا؛ وقد أورد حكمه في سـياق حديثه عن أضرب الشـعر، التي هي عنده أربعة كما هو معلوم(*).

لقـد أورد المقطوعة تحت الضرب الثاني من ضروب الشـعر، قائلا فيما يشـبه الحكم: «[...] وضرب حَسُـنَ لفظـه وحَلَا، فإذا أنت فتشـته لم تجد هناك فائدة في المعنى، كقول القائـل: «ولـمَّا قضَينا منْ منًى كُلَّ حَاجَـة...». [...] هذه الألفاظ كما ترى أحسـنُ شَيْءٍ مخارجَ ومطالعَ ومقاطعَ. وإن نظرت إلى ما تحتها مـن المعنى وجدته: ولما قطعنا أيام مِنًى واسْـتلَمْنا الأركان، وعَالَيْنا إبِلَنَا الأنْضاءَ (الهزيلة) ومضى الناس لا ينظر الغادي الرائحَ، ابتدأنا في الحديث وسارتِ الْمَطِيُّ في الأباطح»[2].

فالرجـل إذن، تلقـى المقطوعـة، واسـتوعبها وحكم عليهـا انطلاقا من

*. قال: هذه الأضرب هي: «ضرب حَسُنَ لفظه وجاد معناه [...]، وضرب حسن لفظه وحلا، فإذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى [...]، وضرب جاد معناه وقصرت ألفاظه [...]، وضرب تأخر معناه وتأخر لفظه». الشعر والشعراء،ج1، ص64-69 بتصرف.

2. الشعر والشعراء، ص66-67.

مرجعيته، التي لا تنتصر للمعنى فقط، بل تُقَيِّدُهُ بـ «الفائدة» أيضا، وهو ما لم يجده في أبيات هذه المقطوعة، دون أن يبخسها حقها في التصوير، وإلا ما كان قد أَحَلَّها المحل الثاني في سُـلَّم الترتيب. فمرجعية الناقد (الفقيه) لم توجِّهْهُ توجيها كاملا لرفض المقطوعة، وإنما حاول إنصافها حين أشاد بالصياغة وحسن النَّظْم فيها من جهة، كما حاول إنصاف نفسه عندما انتصر للمعنى المفيد انسجاما مع مرجعيته من جهة أخرى.

ونظر عبد القاهر الجرجاني إلى المقطوعة من زاوية أخرى، مُرَكِّزًا على شِعرية الاستعارة، التي سبق وأن جعلها مدار المعنى الثاني (وهو الأهم عنده)؛ قال: «ثم راجعْ فكرتك، واشْحُذْ بصيرتك، وأَحْسِنِ التأمل، ودَعْ عنك التَّجَوُّزَ في الرأي، ثم انظر هل تجد لاستحسانهم وحَمْدِهم وثنائهم ومدحهم مُنْصَرَفًا إلا إلى استعارةٍ وَقَعَتْ مَوْقِعَها، وأصابت غَرضها، أو حُسْنِ ترتيبٍ تَكامَل معه البيان حتى وصل المعنى إلى القلب، مع وصول اللفظ إلى السمع، واستقر في الفهم مع وقوع العبارة في الأذن، وإلا إلى سلامة الكلام من الحَشْوِ غير المفيد [...] ثم زانَ (الشاعر) ذلك كله باستعارة لطيفة طَبَّقَ فيها مِفْصَلَ التشبيه»[1].

إن الجرجاني لم يَتَلَقَّ المقطوعة بمقياس أفضلية اللفظ أو المعنى، وإنما بمقياس تكاملهما في صنع الشعرية، مُتَّجِها إلى ترسيخ فكرته الأساسية: «النظم»[*]، معتبرا أن بناء المعنى لا يتم إلا بألفاظ حسنة وملائمة لِمَا يريد مؤلف الكلام قوله، وترتيبٍ مضبوط لهذه الألفاظ ضمن نسق لغوي لا نَشازَ فيه ولا

1. أسرار البلاغة، ص20-21.

*. قال: «واعلم [...] أن لا نظم في الكلِم ولا ترتيب، حتى يُعلَّقَ بعضها ببعض، ويُبْنَى بعضها على بعض، وتُجْعَل هذه بسببٍ من تلك [...]. وأن الكَلِمَ تترتب في النطق بسبب تَرَتُّبِ معانيها في النفس». دلائل الإعجاز، ص55-56.

خَلَلَ؛ قال: «فَقُلِ الآنَ، هل بَقِيَتْ عليك حسنة تُحيل فيها على لفظة من ألفاظها»[1].

وفي تأكيدٍ صريحٍ له على أهمية النظم في إبراز قيمة اللفظ والمعنى، قال: «كَلَّا، ليس هذا بقياس الشعر الموصوف بالحسن [...]، بل حَقُّ هذا المثل أن يوضع في نُصْرة المعاني الحِكَمِية والتشبيهية بعضا، وازدياد الحسن فيها بأن يُجامع شكل منها شكلا، وأن يصل الذِّكْر بين مُتَدانِياتٍ في ولادة العقول إياها ومُتجاورات في تنزيل الأفهام لها»[2].

وبين ابن قتيبة والجرجاني كان تلقي النقاد والبلاغيين للمقطوعة متباينا؛ منهم من سلك مسلك تأويل الألفاظ في اتجاه مَعانٍ أخرى لا علاقة لها بموضوع الرحلة والحج والمناسك كما فعل ابن جني (ت392هـ) في باب «الرد على من ادَّعى على العرب عنايتها بالألفاظ وإغفالها المعاني» من كتاب «الخصائص»؛ إذ انطلق من بعض ألفاظ المقطوعة، مثل قوله: «كُل حاجة»، الذي «يُفيدُ منه أهلُ النسيب والرِّقَّة، وذَوُو الأهواء والْمِقَّة، ما لا يُفيدهُ غيرهم، وما لا يشاركهم فيه ما مَنْ ليس منهم. ألا ترى أن من حوائج «مِنًى» أشياء كثيرة غير ما الظاهِرِ عليه والْمُعتاد فيه سواه؛ لأن منها التلاقي، ومنها التَّشاكي، ومنها التخلي، إلى غير ذلك»[3].

إن ابن جني سعى من خلال هذه الرحلة التَّخْييلية إلى تعويض «افتقار» المقطوعة لمعنًى «مُفيدٍ» بمنطق ابن قتيبة، فكلاهما فَتَّشَ عن معنًى شِعريٍّ ذي «قيمة» فلم يجده. وبينما صرح ابن قتيبة بهذا الافتقار، أَوَّلَ ابن جِني ما رآه مَعْنًى حتى لا يُزْري بالألفاظ التي قال عنها: «فقد ترى إلى عُلُوِّ هذا اللفظ ومائِه وصِقالَهِ

1. أسرار البلاغة، ص22.
2. نفسه، ص22–23.
3. الخصائص، ج1، ص218.

وتَلاحُم أنحائه، ومعناه مع هذا ما تُحِسُّه وتراه إنما هو: لَمَّا فرغنا من الحج، ركبنا الطريق راجعين، وتحدثنا على ظهور الإبل»[1]. ينبغي أن يدقق التوثيق.

وعلى الرغم من أن تخريجات ابن جني قد تكون متناغمة مع تصور ابن قتيبة في «عدم وجود» معنى فإن منهجهما مختلف تماما، وعلى الرغم أيضا من أن ابن جني يعتبر أكثرَ اللغةِ مجازا، لا سيما إذا كَثُرَ[*]، فإنه وظف المنهج نفسه في قراءته لكل ألفاظ المقطوعة، مستدعيا لها معاني مفترَضة، أسْعَفَهُ حِسُّه التخييلي في إيجاد سَنَدٍ يتكئ عليه لملاءَمة دلالات الألفاظ مع المعاني الممكنة.

لقد استثمر النقاد والبلاغيون هذه المقطوعة في قضية اللفظ والمعنى استثمارا جيدا، وجعلوها مدخلا ملائما لمعالجة هذه القضية النقدية؛ وأغلبهم جعلها في خانة «نعت اللفظ» كما فعل قدامة بنُ جعفر في كتاب «نقد الشعر»، أو «الشعر الحَسَنُ اللفظِ الواهي المعنى» كما في كتاب «عيار الشعر» لابن طباطبا العلوي؛ إذ آمن الأول بأن المقطوعة تُحَقِّقُ الصفات المستحسنة في اللفظ الشعري، الذي اشترط فيه «أن يكون سَمْحًا، سَهْلَ المخارج، عليه رَوْنقُ الفصاحة، مع الخُلُوِّ من البشاعة»[3]. وعلى الرغم من أنه لم يَخُضْ في المعنى المرتبط بهذه الأبيات، إلا أننا نستطيع استنتاج موقفه منها من خلال تصوره للمعنى الشعري الذي اشترط فيه «أن يكون مُوجِّها للغرض المقصود، غيرَ عادلٍ عن الأمر المطلوب»[4].

وهو المذهب الذي ذهب إليه ابن طباطبا العلوي حين علق على معنى الأبيات بقوله: «اسْتِشعارُ قائله لفرحة قُفُولِهِ إلى بلده، وسُرُورِه بالحاجة التي وصفها من قضاء حَجِّه، وأُنْسِهِ برفقائه ومُحادَثَتِهم، ووصفه سَيْلَ الأباطح بأعناق

1. الخصائص، ج1، ص218.
*. باب «في أن المجاز إذا كَثُرَ لَحِقَ بالحقيقة»، ج2، ص447.
3. نقد الشعر، ص28.
4. نفسه، ص58.

الْمَطِيِّ كما يسيل بالمياه، فهو مَعْنىً مُسْتَوْفًى على قدر مُرادِ الشاعر»[1].

إلا أن معنى المقطوعة ليس المعنى الشعري الجيد الذي ينتظره متلقي الشعر، وإنما هي «من الأبيات الحسنة الألفاظ، المستعذبة، الرائقة سماعًا، الواهية تحصيلًا ومعنى، وإنما يُسْتَحْسَنُ منها اتفاق الحالات التي وُضِعَتْ فيها، وتَذَكُّرُ اللَّذَّات بمعانيها، والعبارة عما كان في الضمير منها، وحكايات ما جرى من حقائقها دون نسج الشعر وجودته، وإحكام رصفه وإتقان معناه»[2].

ومع أن أبا هلال العسكري أدرج المقطوعة في خانة الشعر الجيد حين أكد في تقديمه لها، أن الكلام إذا كان لفظه حُلْوا عَذْبا، وسَلِسا سهلا ومعناه وسَطا، دخل في جملة الجيد وجَرى مع الرَّايِع (النادر[*]. إلا أنه أردف ذلك بتعليق قال فيه: «وليس تحت هذه الألفاظ كبير معنًى، وهي رائقةٌ مُعْجِبَةٌ»[4].

ويكاد حكم الباقلاني على أبيات المقطوعة يكون مطابقا لحكم أبي هلال العسكري، من جهة، وابن قتيبة من جهة أخرى؛ قال معلقا على تلقيه لها: «وهذا من الشعر الحسن، الذي يحلو لفظه، وتقل فوائده [...]. هذه ألفاظ بديعةُ المطالع والمقاطع، حُلوة الْمَجاني والمواقع، قليلةُ المعاني والفوائد»[5].

هكذا إذن، يمكننا القول: إن فعل التلقي عند هؤلاء -حتى وإن بدا حرا في ظاهره- إلا أنه محكوم بأمرين:

1. عيار الشعر، ص88.
2. نفسه، ص83.
*. الصناعتين، ص83.
4. نفسه، ص83.
5. إعجاز القرآن، ص221.

فأما الأول، فمُتَمَثِّلٌ في تصور هؤلاء المتلقين للمعنى الشعري في علاقته باللفظ، ووعيهم بمختلف القضايا النقدية والبلاغية ذات الصلة بهذه العلاقة.

وأما الثانـي، فمتمثل في إدراك الخلفية الفكرية والمعرفية والمذهبية التي حركت كل قارئ، ووجهت قراءته.

إن وقوفنا عنـد تلقي هؤلاء النقاد والبلاغييـن للمقطوعة، فلأجل التأكيد علـى أن فعل القـراءة -وإن كان في جوهـره حرا- ظل محكوما دائما بالشـروط التـي أنتجت النظرية. وما اختـلاف قراءة هؤلاء للأبيات، وما نتج عنها من أحكام وتعليقات إلا صورة واضحة تثبت أن النظرية كائنة في أي زمان بشروط ومقاييس وجهاز مفاهيمي ... مختلف تبعا للسـياق التاريخي والاجتماعي والنفسـي الذي تظهر فيه.

إن مَـنْ وقفنا عندهم لـم يكونوا مجرد قُراء للمقطوعـة، مُكْتفين بالحكم عليها، وإنما صاروا مُسْهمين في بناء معانيها عن طريق الدراسة والتحليل والتأويل، انطلاقـا من إشـارات لفظيـة ومعنوية. وهنا نسـتطيع القول: إن دور الشـاعر غير المعروف أصلا صار مُتضائـلا أمام دور القُرَّاء الذين أبرزوا المقطوعة، وخَصُّوها بالدراسة والتحليل والتأويل.

3.4. التلقي والاختيار الشعري: نحو تأسيس مبكر لـ«نظرية» التلقي في النقد العربي القديم

بتأمل تاريخ النقد الأدبي -سواء العربي القديم أو الحديث أو النقد الأدبي عمومـا في كل الثقافات- وفحـص أهم المنعطفات التي مر بهـا، يتضح جليا أن «نظريـة» التلقـي مثل غيرها من النظريات، ليسـت أمرا طارئا فـي ثقافة معينة، أو

زمن محدد، وليســت شــأنا خاصا بزمن دون زمن أو ثقافة دون أخرى، وإنما هي نتاج تحولات لا تَمَسُّ الجوهر بقدر ما تمس الشكل فينعكس ذلك في المصطلح لا غيــر. وهــذا لا يعني أيضا أن هذه التحولات لا تُسْــفِرُ عن تغيير ملحوظ، وإنما يكون تغييرا هادفا إلى تعديل وجهةِ نظرٍ أو منهجيةِ عملٍ أو مُقارَبةٍ من زاوية أخرى للموضوع نفســه، أو«تصحيحِ» أمر ما...، وهو في النهاية تغيير قائم على الامتداد والتجاوز والإضافة؛ لأنه يخوض في مواضيع ذات صلة بعلوم إنســانية مبنية على الاحتمال أساسا، لا على القطائع العلمية الصارمة.

إن النظــر إلى موضوع التلقي من هذه الزاوية، وربطه بالنقد العربي القديم يؤكد ما أشــرنا إليه سابقا حين حاولنا التأكيد على أن نظرية التلقي حديثةُ التداوُل، قديمةُ النشأةِ والممارسة، خاضعةٌ لسيرورة زمنية وصيرورة محكومة بأبعاد سياقية وأخرى إبداعية(*)، وأن المتلقي كان وسيبقى متأرجحًا بين جاذبية سياقات الإبداع وشــروطه الخارجية من جهة، وجاذبية النص ونسيجه الفني من جهة أخرى، على اعتبــار أن «تاريــخ الأدب عمليــة متوالية من التلقــي والإنتــاج الجمالِيَيْن. عملية تتحقــق فــي تَحْيِين النصوص الأدبية مــن طرف القارئ الذي يقــرأ، والناقد الذي يتأمل، والكاتب الذي يُدْفَعُ بدوره إلى الكتابة»[2].

فــي ظل ذلــك، وإذا تقدمنا قليلا لأجل الكشــف عن المزيــد من مظاهر التلقــي وفــق شــروط النظرية كمــا يقتضيها الفهم الحديث، ســنجد هــذا الوعي بــدور المتلقي قد وصل إلى نضجه التام في تاريــخ النقد العربي القديم مع ظهور

* . المقصود بالأمر أن هذه الصيروة/ التحولات تتفاعل مع السياقات الاجتماعية والتاريخية والنفسية المتحكمة في عملية الإبداعية من جهة، ومستجيبة للتحققات الإبداعية/ النصية التي تم إبداعها في ظل هذه السياقات من جهة أخرى.

2. نقلا عن: محمد العمري، البلاغة العربية: أصولها وامتداداتها، ص67.

المختارات الشعرية (المُفَضَّلِيَّات، الأَصْمَعِيَّات، والحماسَات)؛ فهذه المختارات ليســت مجرد انتقاء عشوائي لمجموعة من الأشــعار التي ذاعت في الناس لسبب أو لآخــر، وإنما هي نِتاج رؤية نقديــة نابعة من علاقة أدبية صِرْفٍ جمعت المتلقي بالموروث الشــعري العربي، مُسْتَمَدَّة من مقاييس صنعتها الخبرة والتجربة الأدبية لهؤلاء، بغـض النظر عن بواعث الاختيار ومنطلقاته لــدى أصحاب المختارات. فما هو مشــترك بينها هو الأبعاد الإنســانية، والقِيَمُ الأخلاقية والفكرية، والثوابت الفنيــة المتعارَف عليها آنذاك. ويبقى إثبات كثير مــن القصائد والمقطوعات دون الإشــارة إلى أصحابها دليلًا على انتصار القيم الفنيــة، وعلى درجة وعي المتلقي العربي بجدوى هذا الإبداع.

إن الاختيــار إذن، تَلَقٍّ للنصوص الإبداعية وتفاعُلٌ كامل معها، وتمحيصٌ لطبيعــة هــذه العلاقة بين النِّتــاج الأدبــي وذوق صاحب الاختيار، فــلا دخل هنا لِنَزَاعات مذهبية مُعِيقَة(*).

ومــن ثمرات التلقي فــي النقد العربي القديم تجديــد أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي (ت 421هـ) لعمود الشعر الذي استنبطه في كتابه «شرح ديوان الحماســة لأبي تمام»، بعد أن كان علي بن عبد العزيز الجُرجاني (ت 392هـ) قد تحدث عنه بوضوح في كتابه «الوســاطة بين المتنبي وخصومه»، مُوَسِّــعا إشارات الحســن بن بِشر الآمدي (ت 370هـ) التي كان قد أشــار إليها في كتابه «الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري».

ومــع أن بعض النقاد يعتبرون أن «ديوان الحماســة» كان مصدرا أساســيا

*. لا نعدم وجود صراع مذهبي في تاريخ الأدب العربي، ظهرت تجلياته على مستوى الإبداع والنقد، لكنه لم يَرْقَ إلى مستوى توجيه الحركة الإبداعية والنقدية العربية، بل ظل في حدوده المعلومة والمحصورة (انحصار طوائف هذه المذاهب). وبذلك اتسم الإبداع والنقد العربيين بكثير من «الحرية» الفردية، التي أَمَّنَتْ لهما قدرا لا يستهان به من «الموضوعية».

لاستخراج عمود الشعر من خلال شروح المرزوقي عليه(*)، إلا أن ذلك لا يعني أنه محجوز لمدة زمنية محددة دون أخرى، أو لناقد دون آخر؛ فقد ظل النقاد القدماء يتناولونه ويتداولون فيه بفهم يكاد يكون مُوَحَّدا إلا من بعض الجوانب التي تقتضيها تجربة شعرية ناشئة.

إن «عمود الشعر» يستحق أن يكون نظرية متكاملة تجمع التلقي إلى التنظير للإبداع وصناعته؛ لأنه ذاكرة القصيدة الشعرية من جهة، وآفاقها المستقبلية من جهة أخرى. والبحث فيه يعني البحث في الذاكرة الشعرية بالقدر الذي يسعفنا في الإجابة عن أسئلة تُطْرَحُ في كل عصر، وفي كل ثقافة حول القصيدة الشعرية تحديدا، مثل: ما الذي يميز شعرا عن شعر؟ لماذا تختلف تجليات الإبداع من عصر إلى عصر؟ ما الذي يميز النص الشعري عن غيره من النصوص الأخرى؟ ما مداخل فهم النص الشعري؟ ما الخصوصية الفنية للنص الشعري؟

كل هذه الأسئلة وغيرها إنما هي نِتاج القراءة، ونتاج تفاعل القارئ مع النصوص، وقد حاول النقاد والبلاغيون الإجابة عنها أو عن بعضها بَدْءًا من بِشْر بن المعتمر في «صحيفته» مرورا بابن سلام والجاحظ وأبي هلال العسكري وعبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجني وغيرهم. لكن تبقى الإجابة الأَوْفى هي ما جاء في صياغة عمود الشعر بتلويناته؛ لأنه مُسْتَوْعِبٌ لشروط القراءة وضوابطها أولا، وشامل لجوهر الإبداع وشكله، ولأنه مَرِنٌ بما يكفي لاستيعاب مستجدات الإبداع وفق متغيرات السياقات وشروط الكتابة ومتطلبات الذائقة، وإلا ما كانت صياغة القاضي الجرجاني لعموده مختلفة عن صياغة المرزوقي؛ فشروط الإبداع في زمن الرجلين،أو على الأقل تلقيهما للمتن الشعري الذي استنبطا منه عموديْهما مختلف.

* . البلاغة العربية: أصولها وامتداداتها، ص82.

فإذا كان القاضي الجرجاني قد أسقط المحسنات والاستعارة من «عموده»؛ لأن العرب -في نظره- «لم تكن تَعْبَأ بالتجنيس والـمُطابقة، ولا تحفَل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القَريض»[1]، فإن المرزوقي جعل مما أسقط الجرجاني عَمودَ العَمودِ حين قال: «إنهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته، [...]، ومناسَبَة المستعار منه للمستعار له»[2]، جاعلا لهذه المناسبة عيارًا، وهو الذهن والفطنة.

إن هذا التحول في أهمية بعض عناصر عمود الشعر من زمن إلى آخر -حتى وإن كانا قريبين جدا من بعضهما البعض- ليس اختيارًا من الشاعر، بقدر ما هو توجيهٌ من المتلقي الذي صارت ذائقته تستصيغ أشياء وتطلبها في إبداعه، ولا تهتم بأشياء أخرى؛ وهذا يعني أن للمتلقي سلطةَ توجيهِ الإبداع، لكن بالاحتكام إلى أدبيات كتابة القصيدة: عمود الشعر. فالثابت هو أن شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، ومُشاكَلة اللفظ للمعنى وشِدَّة اقتضائهما للقافية حتى لا مُنافَرَة بينهما، والتحامُ أجزاء النظْم والْتِئامها على تَخَيُّرٍ مِنْ لذيذِ الوزن، ودقة الوصف، ومناسَبَة المستعار منه للمستعار له، والبراعة في التشبيه، والبديهة والارتجال، والغزارة في الإنتاج، وكثرة الشواهد [...] أمورٌ واجبةُ التحقُّقِ في القصائد، لكن ليس بالهيمنة نفسها، بل ليس من الضروري أن تكون مجتمعة، وإنما بعضها يُوَجِّهُ بعضا، أو يُخفيه أحيانا؛ لأن متطلبات مُتَلَقِّي هذا الزمان قد تختلف عن متطلبات متلقي زمان آخر، وإلا ما كان لتحليل الشعر مناهج متعددة، ومداخل متنوعة؛ وهو ما يُفْهَمُ من الإشارة الزمنية الدالة «حتى الآن»، التي ختم بها المرزوقي قوله عن العمود: «فهذه الخصالُ عَمودُ الشعر عند العرب، فمن لَزِمَها

1. الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص24.
2. شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، ص10.

بِحَقِّهَا وبَنَى شِعْرَه عليها، فهو عندهم الْمُفْلِقُ الْمُعَظَّمُ، والْمُحْسِن الْمُقَدَّم، ومن لم يجمعها كلها فَبِقَدْر سُـهْمَتِه منها يكون نَصِيبُه من التقدم والإحسـان. وهذا إجماع مأخوذ به ومُتَّبَعٌ نهجُه حتى الآن»[1].

إن محاولـة البحث عن صُـوَرٍ لظواهر نقديةٍ مُسْـتَجَدَّةٍ فـي النقد العربي القديـم قـد يدفع الى الاعتقاد بـأن عملا كهذا هو إجحاف في حـق اجتهاد النقاد الْمُحْدَثِيـن والمعاصريـن، لكن الأمـر عكس ذلك، فما نبتغيه مـن هذه المحاولة هـو ربط الحاضر بالماضـي، والنظر إلى هذا الماضي الذي هـو جزء من التراث بمفاهيم مستحدثة، والعودة إليه إنما هي قراءة ثانية لا تلغي مَجْدَهُ ولا تَبْخَسُ حق الحديث في الاجتهاد؛ لذلك فليس كل ما هو مُسْـتَحْدَثٌ جديدًا بالضرورة، وإنما هو فكـر مُعَدَّلٌ بكيْفِيات تتلاءم وطبيعـة العصر أو الثقافة التي تُنْتِجه وتسـتدعيه، وعلى المتلقي أن يعي الأمر ويستوعبه ويتفهمه.

من هذا المنطلق، فنظرية التلقي –التي شغلت الناس وقتها– هي تنظيرٌ لدور القـارئ في بنية الإبداع الثلاثية الأركان (كاتب، نـص، قارئ)، حاول من خلالها أصحابها إبراز دورِ المتلقي في العملية الإبداعية والنقدية، وليس خلقُ ركن جديد يضاف إلى الأركان السـابقة؛ إنها رؤية أخرى لمعالجـة ظواهر مكررة في الأدب عموما، وفق نسق معين تتحكم فيه منطلقات هؤلاء وخلفياتهم وتوجُّهاتهم.

وحيـن ننظر إلى التلقي في الأدب –ومنـه الأدب العربي القديم تحديدا– نـدرك صحة هذه الخلاصـة؛ فالتحققات النصية الإبداعيـة والنقدية العربية تمدنا بأكثر من حجة لتأكيد خلاصتنا، كما وضحنا ذلك ولو باختزال شديد.

1. شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، ص11.

القِسْمُ الثالث:

من المناهج إلى مداخل
قراءة النص الشعري

لا يجد قارئ هذا البحث صعوبة في فهم ما نقصد إليه، فمنذ البداية انطلقنا من تصور واضح لطبيعة العلاقة بين المناهج والبلاغة، واعتبرنا أن مسألة التجاوز ليست قطعية، وإنما دائرية؛ أي إن تجاوز البلاغة في مرحلة من المراحل بالمناهج المختلفة السياقية والنصية ما هو إلا محطة من محطات تطوير آليات قراءة الأدب في سياق إمكانات متاحة يمنحها النص لقارئه. وأثناء هذا «التجاوز» ظل الالتفات إلى البلاغة مستمرا (بمقدار طبعا)، ولم يكن تجاوزا قطعيا. وقلنا: إن لذلك ظروفا لا تتعلق بقصور البلاغة، وإنما بقصور فهم الناس لها؛ وإذ تم تصحيح هذا الفهم في مرحلة لاحقة دون تفعيله، فقد آن أوان إعادة العلاقة بين البلاغة والمناهج إلى حجمها الطبيعي ومسارها المقبول.

لقد أبان إصرار البعض على تجاوز البلاغة تجاوزا غير واع عن قصور الرؤية، فأضاع البوصلة وأخطأ سَـمْت النص، ليجعله نُهْبَةً للسياق، أو أغرق في النظر في النص، وأحكم إغلاق الباب عليه، فأضاع الإضاءة والتنوير اللذين يمده بهما السياق، أو راهن بشكل مطلق على المتلقي متجاوزا النص والمنهج فجانب الصواب.

إننا لسنا لا من هؤلاء ولا أولئك، وفي الوقت نفسه ننتمي إليهم جميعا، فلا ننتصر لهذا على ذاك إلا بمقدار ما يخدم قراءة النص قراءة وافية دون تَحَيُّزٍ، بناء على ما يمدنا به هذا النص من مؤشرات، وما يسعف به السياق بمقدار.

ومعلوم أن المؤشرات النصية وتجليات السياق تختلف من مرحلة إلى مرحلة؛ فإذا كان سياق الإبداع في العصر الجاهي يختلف عن باقي العصور، فإن

المؤشـرات النصية تختلف من نص إلى آخر حسـب طبيعـة النصوص والعصور أيضا، وهو ما أشار إليه وِيليك وأُوسْتَن حين قالا: «لكل أسلوبية أشكالها البلاغية المتميـزة، المعبرة عن نظرتها الشـاملة، وفي حالة الأشـكال البلاغية الأساسـية كالمجاز، فإن لكل مرحلة نوعها الخاص من المنهج المجازي، فشعر الكلاسيكية الجديـدة يتميز على سـبيل المثال بالتشـبيه والحشـو بالنعوت التزيينية والشـعرِ الحكمـي والتوازنِ بين الأجـزاء وبالطباق ... وفي فترة الباروك كانت الأشـكال المتميزة هي: ذكر المتناقضات والطباق...أما عقل المدرسة الكلاسيكية الجديدة فيميل إلى التمييزات الواضحة والمتواليات العقلية»[1].

بل إن الأمر أشمل من ذلك؛ إذ إن بناء الشعر ليس واحدا، ولا بناء القصائد حتى ذات الانتماء إلى الغرض نفسه، وهو ما أشار إليه جون مولينو وجويل طامين Jeaun Molino-Joelle Tamine كذلـك فـي قولهما: «فـإذا كان للقصيدة بناءٌ مـا، فهذا لا يعنـي تعميمه على كل القصائـد»[2]. وهذا يعني أنـه لا يمكن حصر الحدود/ الأوجـه التعبيرية/ التركيبة للقصيدة، وهو مـا يفرض بالضرورة وجود مداخل تراعي هذا التنوع في البناء.

انسجاما مع ذلك، نرى أن المدخل الملائم لقراءة النصوص هو الانطلاق من المهيمنات[*]، سواء أكانت نصية/ بلاغية أم سياقية ثقافية. وهو إجراء يُخلِّص القارئ من الإشكالية المُزْمِنة المتمثلة في علاقة النص بالمنهج، سواء المنتمي إلى

1. نظرية الأدب، ص255-256.

2. Introduction a l’analyse de la Poésie ,P118.

* . عرفها محمد العمري بقوله: «نقصد بالمهيمنة البلاغية السمة البارزة، أو القيمة المعتبرة في التميز والتفوق في مرحلة من مراحل تطور الأدب، أو عند اتجاه من اتجاهاته، وقد نتحدث عنها عند شاعر، أو في ديوان، أو نص معين. وهي تتجسد من خلال حضور صور بلاغية معينة، متكافئة أو متراتبة، منفصلة أو متعاقبة. أو من خلال تحويلات أو تأليفات خاصة للصور». المهيمنات البلاغية في الشعرية العربية، مجلة البلاغة وتحليل الخطاب، عدد4، 2014، ص59.

منظومة المناهج السياقية التي تجعل النص مُنطلَقا لتحصيل أهداف أخرى مرتبطة بالتاريخ والمجتمع ونفسية الكاتب/ المبدع، أو المنتمي إلى المناهج النصية التي تجعل النص هدفا مركزيا منه الانطلاق وفيه الاشتغال، ويُهَيِّئُ له الأرضية الملائمة لدراسة نَصِّيَّةٍ لا تغادر المتن إلا بالقدر الذي لا يصل إلى حد إفراغه من حُمُولته وشَحْنِه بأخرى استسلاما لطموح منهجي مُفارِقٍ لخاصية النص.

ولأن المقام لا يسمح بالحديث عن كل المداخل بتفصيل، ستقتصر على التمثيل لها ضمن المدخلين الكبيرين: مدخل نصي (تصويري)، وآخر ثقافي (تناصي)، والحَكَم في ذلك المهيمنات والمؤشرات.

1. المدخل التصويري

ارتبط التصوير بالشعر ارتباطَ وُجوبٍ في فهم نقاده وبلاغيِّيه، حتى إنهم جعلوه حدا من حدوده كما أقر بذلك الجاحظ في قوله: «إنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير»[1]؛ وبذلك فالتصوير هو قَدَمُ الشعر وساقُه، فلا تنهض له ناهضة إلا به بغض النظر عن مكونات التعريف الأوَّلي الذي وُضِعَ للشعر: «كلام موزون مُقفًّى يدل على معنى»[*].

وقد آثرنا استعمال «التصوير» بدل الصورة؛ لأنه أشمل منها وأوسع؛ فهي «المنتوج المادي أو الْمُخيَّل الذي ينتهي إليه صانع المادة أو الكلمة من تركيبات مختلفة، وبتقنيات متعددة. إنها -في الأدب ومنه الشعر- ذلك التحويل اللساني/ اللغوي الذي يسعى إلى رسم ملامح الْمُتخَيَّل من الهيئات والأحاسيس والأماني ... قصد إفهام المتلقي عن طريق تقريب الْمُصَوَّر إلى ذهنه أولا، والتأثير فيه ثانيا، مهما كان الهدف من هذا التأثير.

أما التصوير، فهو المسار الذي يقطعه تَشَكُّلُ الصورة من التَّخَلُّقِ إلى الاستواء[*]. إنه مجمل التقنيات والأساليب اللغوية التي يوظفها المتكلم لأجل

---

1. الجاحظ، الحيوان، ج1، ص132-131. وستحيا هذه الفكرة في أبحاث القدماء والمُحْدَثين إلى زمن لا نهائي لأنها جوهر كل قول، وهي المُحَدِّدَةُ لأفكار مصطفى ناصف في فصل «الصورة العارية والصورة المُنَمَّقَة» في كتابه «نظرية المعنى في النقد العربي». وهي مطروقة على كل حال لاسيما عند عبد القاهر الجرجاني.

* . وهو مفهوم قاصر على الإحاطة بمقومات شعرية أساسية، وهي العاطفة والتخييل والتصوير. فالمفهوم بهذه الصيغة يصدق على المنظومة أكثر، ومعلوم أن بونا ظاهرا يوجد بين الشعر والمنظومات.

* . آثرنا توظيف كلمة الاستواء بدل الاكتمال لأننا نؤمن أنه لا وجود لصورة مكتملة، وإلا فلا مجال

صنع صوره. وهي تقنيات متعددة ومتداخلة، لا يكون الفصل فيها إلا بضبط حجم ودرجة الهيمنة»[1].

إن التركيز على الصورة دون التصوير لا يتيح فرصة التعرف على ما يميز صنعة الشعر من تنويع في أساليب إنتاج الصورة الشعرية وتقنيات صناعتها، التي قد تكون بَيانا أو حَكْيا أو وصفا أو حوارا أو ما قام مقام هذه التقنيات كالرموز والأساطير وغيرها ... وإذا كان «الإنسان لا يستطيع أن يفكر بدون صور»[2]، فإن الشاعر لا يكتفي بالتفكير فقط، بل يسعى -بكل ما أوتي من براعة الإبداع- إلى نقل ما يفكر فيه أو يحسه أو يطمح إليه إلى قارئي شعره، وترسيخ ذلك في أذهانهم، ولا يتأتى له ذلك إلا باختيار ما يلائم من التقنيات والأساليب، ولعل أولها وأشهرها ما يرتبط بالبيان والوصف والحكيْ والحوار.

1.1 .التصوير بالبيان

معلوم أن البيان من الأركان الثلاثة المشكِّلة للبلاغة العربية، وهو مُكوَّن بدوره من مكونات التشبيه والاستعارة والمجاز والكناية، وهو المقدَّم عند البلاغيين ونقاد الشعر والشعراء؛ قال عبد القاهر الجرجاني: « ثم إنّك لا تَرى عِلمًا هو أرسخُ أصلًا، وأَبْسَقُ فَرعًا، وأَحلى جَنًى، وأعذبُ وِرْدًا، وأكرمُ نِتاجًا، وأنورُ سراجا مِن علمِ البيان، الذي لولاه لم تَرَ لسانًا يحُوكُ الوَشْيَ، ويصوغُ الحَلْيَ، ويلفُظُ الدُّرَّ، ويَنفُثُ السِّحرَ، ويَقْري الشَّهْدَ، ويُريكَ بدائعَ مِنَ الزَّهر، ويُجنيكَ

للتأويل إن كان الأمر كذلك، فكل الصور إنما تستوي على هيئته المنجَزة، وتنمى من قبل القارئ في أي مستوى من مستوياته.

1. في بلاغة الغزل العذري، هامش1، ص48.

2. جان ماري جويو، مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ص17. وقبله فطن أفلاطون إلى الوظيفة التنبيهية التي تمارسها الصورة حين أكد أن الصور التي يعرضها الرسام أو الشاعر على الناس هي التي تأخذ بألبابهم. عبد القادر الرباعي الصورة في النقد الأوروبي، ص28.

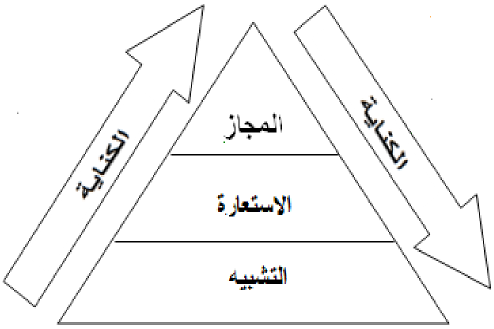
الحلــوَ اليانعَ مــن الثَّمَر. والذي لولا تحفَّيــهِ بالعُلومِ وعنايَتُه بهــا وتصويرهُ إياها، لَبقيتْ كامنةً مســتورةً، ولَما اسْتَبَنْتَ لها يد الدَّهرِ صُورةً، ولَاسْتمرَّ السَّرار بأَهِلَّتِها، واسْتَولى الخَفاءُ على جُملتِها»[1].

وليســت غايتنا هنا بســط القــول في قيمة البيــان، ولا التدقيــق في طبيعة مكوناتــه وحدود التداخل والتخارج بينها، وإنما إبراز دورها في تشــكيل الصورة ضمن نسق واحد، يســاعد فَهْمُ بنائه على فهم المعاني وتَوَقُّعِ الدلالات الممكنة، على اعتبار أن بعض هذه المكونات أصل للبعض الآخر، الذي لا تقوم له قائمة إلا بوجــوده، بل إن الكثير من البلاغيين التبس عليه الأمر في عملية التصنيف، فجعل الاســتعارة مجازا ونوعا من التشــبيه وضربا من الكنايــة. والواقع أن أصل عناصر البيان هو المجاز، فــ «الكناية والاســتعارة والتمثيل الكائن على حد الاســتعارة، وكل ما كان فيه على الجملة، مجاز واتساع وعُدُول باللفظ الظاهر. فما من ضَرْبٍ من هذه الضروب إلا وهــو إذا وقع على الصواب وعلى ما ينبغي، أَوْجَبَ الفضلَ والمزيَّــةَ»[2]؛ ولذلك خصص الجرجاني حيزا معتبرا مــن كتابيه «دلائل الإعجاز» و«أســرار البلاغة» للحديث عــن هذه المكونــات وكيفية اشــتغالها في الخطاب الشــعري تحديدا، مؤكدا على ضرورة احترام التراتبية في تناولها؛ قال: «واعلم أن الذي يوجبُه ظاهر الأمر، وما يسبق إلى الفكر، أن يُبْدَأَ بجملة من القول في الحقيقة والمجاز، ويُتَّبَع ذلك القول في التشــبيه والتمثيل، ثم يُنسَّق ذكر الاستعارة عليهما، ويُؤْتَــى بها في أثرهما؛ وذلك أن المجاز أَعَمُّ من الاســتعارة. والواجب في قضايا المراتب أن يُبْدَأَ بالعام قبل الخاص، والتشــبيه كالأصل في الاستعارة، وهي شبيه

1. دلائل الإعجاز، ص5–6.
2. نفسه، ص430.

بالفرع له، أو صورة مقتضبة من صوره»[1].

استنادا إلى هذا الالتباس الصريح بين مكونات البيان، وإلى ما توصلنا إليه من اشتغالنا بمتون إبداعية عديدة بمناهج متنوعة ضمن أبحاث ودراسات مختلفة، نؤكد على أن «المجاز هو الإطار الكبير للصورة، ورأس هَرَمِها المستنِد على قاعدة التشبيه والاستعارة، أما الكناية فتتحرك في المسافة الفاصلة بين قاعدة الهرم وقمته. هذا، دون تحييد الطباق والمقابلة والتورية والأساليب وما إلى ذلك من المكونات التي تُسْهِم بصورة مباشرة أو غير مباشرة في صنع الصورة. وهو ما يمكن أن نختزله في الترسيمة الآتية التي لا تشمل كل ما ذُكِرَ:



إن التحققات النصية الشعرية تمدنا بمئات الصور القائمة على توظيف مكونات البيان بالتصور الذي نطرحه، والذي يمدنا بدوره بمفتاح تحليل النصوص بناء على مداخل ترشدنا إليها المهيمنات. ففي كثير من القصائد الشعرية توجد أبيات أو مقاطع تعتبَر مُوَلِّدَةً للمعاني ومُؤَطِّرة لها في الآن نفسه، نظرا لقيامها على صور متشعبة تستوعب المعاني الكبرى لهذه القصائد؛ لنتأمل مطلع قصيدة عنترة

1. أسرار البلاغة، ص29.

بن شداد العبسي «أحن إلى ضرب السيوف»[1]:

1	أَحِـنُّ إلى ضَرْبِ السُّـيُوفِ القَواضِبِ	وَأَصْبو إلى طَـعْــنِ الـرِّماحِ اللَّواعِبِ
2	وَأَشْـتـاقُ كَاسَــاتِ الْمَنونِ إِذا صَفَتْ	وَدارَت عَـلى رَأسـي سِــهامُ الْمَصائِبِ
3	وَيُـطْـرِبُنِـي وَالـخَـيْـلُ تَعْـثُـرُ بِالقَـنا	حُــدَاةُ الْمَـنايا وَارْتِعــــاجُ الـمَـواكِبِ
4	وَضَــرْبٌ وَطَعْنٌ تَــحْـتَ ظِلِّ عَجاجَةٍ	كَجُنْحِ الدُّجى مِنْ وَقْعِ أَيْدي السَّلاهِبِ
5	تَطِيـرُ رُؤوسُ القَــومِ تَحْـتَ ظَلامِهـا	وَتَنْـقَــــضُّ فيــــها كَالنُّجـومِ الثَّـواقِب
6	وَتَلْمَـعُ فِيها البِيـضُ مِـــنْ كُلِّ جانِبٍ	كَـلَـمْــعِ بُـــروقٍ فِي ظَــلامِ الغَيـاهِبِ

تقوم الصورة الشـعرية في هذا المقطع على تضافر الاسـتعارة والتشـبيه والكنايـة لصنع معـانٍ مجازية تبـرز هول المعركة، وشـجاعة عنتـرة فيها، وهي المعاني المؤطِّرة لكل القصيدة؛ ففي البيت الأول استعار الشاعر صفة «اللَّواعِبِ» ونَسَـبَها للرماح، وهي ليسـت من صفاتهـا، بل من الصفات المحبَّبة في النســاء. ولهذه الاستعارة دلالة معنوية بارزة، تتمثل في رغبة عنترة في إظهار مدى استيلاء الرمــاح -وهي متحركـة- على قلبه ووجدانـه؛ فهو يهوى الرمــاح المتحركة في ســاحات الحرب، لا الساكنة في المخازن، تماما كما يهوى الرجل المرأة الحيوية لا الخاملة.

ليُتْبِعَهـا بصورة اسـتعارية أخرى مُكَمِّلة؛ إذ جعل للموت كؤوسـا وكأنها مشـروب، بل إنه أضاف لذلك صفة الصفاء (صَفَتْ)، وجعل للسهام دورانا ليس من صفاتها. ويمكن تأويل دلالة هذه الاسـتعارة في اتجاه ربطها بإحساس الشاعر بالمـوت، وقدرتـه على اقتحامـه؛ فالقصيدة حربيـة المضمون، والشـاعر فارس

1. الديوان، ص36-37.

مُحـارِب، وتَذَوُّقُ طعم الموت عند الفارس كتذوق طعم أي مشـروب آخر، وهو مُفَضَّل عنده رغم مرارته. ولعل وجه التقارب بين كأس المشروب وكأس الموت، أن كِليْهما قد يكون مُرّا، ومع ذلك فهو مرغوب فيه، انتصارا للشجاعة.

إننا لا نُدْرِكُ ماهية الموت، لا شـكلا ولا مضمونا، وهو شـيء غير مادي؛ لذلك يستحيل تَمَثُّلُ هيئة له أو شكلٍ، إلا أن الشاعر جعله أمرا مُدْرَكا حين أضافه إلى «الحُداةِ» الذين هم سائقو الإبل. ومعنى هذا أن الشاعر استعار فعل السَّوْقِ من الحُـداة والإبل إلى الموت، ليجعله مُتَحَكَّمـا فيه كما يتم التحكم في الإبل. وهي دلالة على أن الشـاعر يفخـر بكونه يمتلك القدرة على أن يوجـه الموت لأعدائه وخصومه في المعارك كيفما يشـاء. وهو ما يُفْهَمُ بوضوح من خلال إبدائِه إعجابَه بمنظر الفُرسـان/ حُداة المنايا وهـم يضطربون في المعركـة، فَيُوَجِّهُونَ مَواكِبَهم وِجْهَةَ الْـمُدْبِرِ عن الحرب، لا الْمُقْبِلِ عليها.

ومع انتقال الشـاعر من وصفِ شَـغَفِهِ بالحرب إلـى اقتحامه لها ووصف أجوائهـا، صارت الصورة مركبة؛ إذ صوَّر فـي الأبيات الثلاثة الأخيرة من المقطع المعركة تصويرا حيا، موظِّفا صورا شـعرية متنوعة ومتعددة ومتداخلة؛ فقد توسع في تصوير زمن المعركة الذي أبى إلا أن يحوله من نهارٍ إلى ليل بواسـطة التشـبيه والاستعارة؛ إذ جعل لِعَجاجَة المعركة ظلا كجُنح الدجى .

ولم يقف عند هذا الحد، بل رشَّح الصورة في البيتين: الخامس والسادس، فجعـل الرؤوس المضروبـة تتهاوى بدمها كتهاوي النجـوم بلمعانها، جاعلا من السـرعة واللون مؤشـرا على قوة الضرب وفعاليته. وهي صورة مسـنودة بصورة السيوف التي تشبه البُرُوق من شدة لمعانها في جُنْحِ العجاجة/ الظلام.

إن إبــراز مظاهر التصوير في أبيات عنترة بناء على التشــبيه والاســتعارة، يُظْهِــرُ -بما لا يدع مجالا للشــك- أن الكناية مُكَــوِّنٌ فَعَّال في إنتاج هذه الصورة، ففــي كل مثال من الأمثلة مظهر من مظاهر الكناية، فإســناد وصف لموصوف غير معروف به، أو اســتعارته لمســتعار له ليس من طبعه هذا الوصف المســتعارُ، إنما جِيء به لِقَصْدٍ يرومه الشاعر، وقد بيَّنَّاه في مكانه.

وهذه أمور ملحوظة في القصيــدة، فالكناية هي تلك الأبعاد الدلالية التي يرمي إليها الشاعر من خلال توظيف عبارات غير معتادة، من خلال إسناد مُسْندات لبعضها البعض خارج المتداوَل اللغوي والمعنوي، مثل قوله:

وَيُـطرِبُنــِي وَالْخَيــلُ تَعــثُرُ بِالقَـنا   حُـداةُ الـمنايا وَارْتِعـاجُ المـَواكِبِ

فصــورة «الْـخَــيلُ تَعــثُــرُ بِالقَــنا» هي كناية عن حالــة الارتباك والهلع، اللَّذَيْن أصابا الأعداء، فصارت الخيول تخبط خَبْطَ عشواء، وهي صورة أيضا لهول المعركة وشدتها، من خلال التركيز على كثرة الرماح، حتى إنها -من تناثرها على الأرض- صــارت مُعِيقة لحركة الخيول التي من المفروض أنها خبيرة بمســالكها في لحظة الحرب.

2.1. التصوير بالحكي

اهتمــت كثير من الدراســات بإبراز الفــروق بين الشــعر والنثر، فجعلت التصويــر والســرد حدا فاصــلا بينهما، معتبــرة أن التصوير الجالــب للتخيُّل ميزةٌ للشــعر، وأن السرد المؤدي إلى النزعة الخطابية المباشرة ميزة للنثر. ولعل ما جاء فــي «الْمَعْلَم الدال على طرق العلم بما تقوم به صناعة الشــعر في التخييل، وما به تتقــوم صناعة الخطابــة في لإقناع، والفرق بين الصناعتين فــي ذلك» وما تبعه من

إشارات في ثنايا كتاب «منهاج البلغاء وسراج الأدباء» لحازم القرطاجني تغني فيه الإشارة عن التوسيع[*].

ومع أن الشعريين والسرديين ينزعون دائما إلى وضع مميزات كل خطاب انتصارا لمرجعياتهم، فإن التحققات النصية غالبا ما تخالف تنظيراتهم؛ إذ إن اختراق السرد للشعر قائم دائما والعكس صحيح، وهو ما جعل أمر البحث في مظاهر شعرية السرد من خلال أشكاله المعروفة أو سردية الشعربأنواعه مُسَوَّغًا ومقبولا.

إن النص الشعري العربي حافل بمظاهر السرد، حتى إنه يكاد أن يكون -في كثير من النصوص- تقنية موجِّهة لتصوير الوقائع والحالات النفسية حتى في وجود عناصر البيان، التي تصير مُنازِعةً له لا مُوَجِّهَةً لتقنية الكتابة، دون أن يقلل ذلك من شعريته. لننظر إلى قول عنترة وقد زاره طَيْف عَبْلَة، قال[2]:

زَار الْخَيالُ، خَيالُ عَبْلَةَ في الْكَرى   لِمُتَيَّمٍ نَشْوان مَحْلولِ الْعُرَى
فَنَهَضْتُ أَشْكو مَا لَقِيتُ لِبُعْدِها   فَتَنَفَّسْتُ مِسْكًا يُخالِطُ عَنْبَرَا
فَضَمَمْتُها كَيْمَا أُقَبِّلُ ثَغْرَها   والدَّمْعُ مِنْ جَفْنَيَّ قَدْ بَلَّ الثَّرَى
وَكَشَفْتُ بُرْقُعَها فَأَشْرَقَ وَجْهُها   حَتَّى عادَ اللَّيْلُ صُبْحًا مُسْفِرَا

ومثل هذه الفواصل الحكائية يتكرر باستمرار في مفاصل قصائد عنترة، لا

* . قال: «التخييل هو قِوامُ المعاني الشعرية، والإقناع هو قوام المعاني الخطابية. واستعمال الإقناعات في الأقاويل الشعرية سائِغٌ، [...] كما أن التَّخاييلَ سَائغٌ اسْتعمالُها في الأقاويل الخَطابية [...]؛ وإنما ساغ لكليهما أن يستعمل يسيرا فيما تتقوَّم به الأخرى [...]؛ فلذلك سَاغ للشاعر أن يَخْطُب، لكن في الأقل من كلامه، وللخطيب لأن يَشْعُر، لكن في الأقل من كلامه». منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص325. مؤكدا على ضرورة توجيه المهيمن للمنازع، قال: «ينبغي أن تكون الأقاويل المُقْنِعَةُ، الواقعة في الشعر، تابعةً لأقاويلَ مُخَيَّلةٍ، مُؤَكِّدَةً لمعانيها، مُناسبةً لها فيما قُصِدَ بها من الأغراض، وأن تكونَ المخيَّلةُ هي العُمدة. وكذلك الخطابة، ينبغي أن تكون الأقاويلُ المخيلةُ الواقعةُ فيها تابعةً لأقاويَل مُقْنعةٍ، مناسبةٍ لها، مؤكِّدةً لمعانيها، وأن تكون الأقاويلُ المقنعةُ هي العُمْدة». نفسه، ص362.

2. الديوان، ص72.

سيما في سرد الأحداث المرافقة للمعركة.

ومثله قول المجنون ساردا تفاصيل استذكاره لصورة ليلى، وما رافق ذلك من سلوك، قال[1]:

أُصَــوِّرُ صُورَةً فِـي التُّــرابِ مِنْـهــا وَأَبْكــي، إِنَّ قَــلْبـي فــي عَــذابِ
وَأَشْــكُو هَــجْرَهــــا مِنْها إِلَيْهـــا شِـكايَةَ مُذْنَـفٍ عَظِيـمِ المُصــابِ
وأشْكو مــــا لَقِـيتُ وَكُـلّ وَجْــدٍ غرامًـــا بِالشِّــكــايَةِ لِلتُّـــرابِ
يَمِيـلُ بِـيَ الْهَـوى فـي أَرْضِ لَيْلـى فَأَشْـكُوها غَرامِــي وَالْتِهــابـي
وَأُمْطِـرُ فِي التُّرابِ سَـحــابَ جَفْنِي وَقَلْبـي فِـي هُمــــومٍ وَاكْتِـئـابِ
وَأَشْـكو لِلدِّيــارِ عَـظِـيمَ وَجْــدي وَدَمْعــي فــي انْهِمـالِ وَانْـسِـيابِ

إن التصوير بالحكي أسلوب شعري معروف في مذهب بعض الشعراء، ولعل نظرا يسيرا في كيفية بناء قصائد عمر بن أبي ربيعة يمدنا بأكثر المسوغات إقناعا بأن الاتكاء على السرد في رسم الصور طريق سالك جدا في العملية الإبداعية، وربما كان ذلك أحد أسباب تعليق الفرزدق على بيت عمر بن أبي ربيعة:

«فَقُمْـنَ وَقَـدْ أَفْهَمْنَ ذَا الُّلـبِّ أَنَّمَا أَتَيْــنَ الَّـذي يَأْتِينَ مِـنْ ذاكَ مِنْ أَجْلي

هذا والله الذي أرادته الشعراء فأخطأته، وبكت الديار»[2].

بــل إن الأمر يجد له مســوغا آخر لا يقــل حُجِّيَّةً، وهــو أن أغلب بواعث الكتابــة الشــعرية عبارة عن قصص؛ ولذلــك لا غرابة أن تجد القصــة لها تمظهرا أســلوبيا متمثــلا في الحكي. وقد ســبق وأن خصصنا بحثا كامــلا في هذا الاتجاه

1. الديوان، ص60.
2. الأغاني، ج1، ص93. وللإشارة، فللقولة سياق آخر يرتبط ببيتين آخرين وبتقنية الحوار، سنذكره.

ونحن نقوم بدراسة قصيدة «بانت سعاد» لكعب بن زهير(*).

3.1. التصوير بالحوار

كيف يكون الحوار تقنية للتصوير؟

منذ زمن ليس بالبعيد وطَرْحُ سـؤال كهذا يبدو غير ممكن في ظل القناعة بأن التصوير مرتبط بالبيان أساسـا، ولا مجال للحديث عن اسـتثمار الحوار لنقل صورة معينة محسوسـة أو مُتَخَيَّلَة من متكلم إلى مُتلقٍّ، لا سـيما في الشعر. ومرد ذلـك أن الباحثين درجوا علـى الفصل بين تقنيات الكتابة في الجنسـين الكبيرين للإبداع: الشعر والنثر، وما تحتهما من أشكال وأنواع وأغراض.

إلا أن فتـح النص الشـعري على آفـاق أخرى من التحليـل، والتجرد من الاعتقاد بما صار شـبيها بالْمُسَـلَّمات في قراءة الشـعر وتحليلـه، خصوصا على مسـتوى آليات التحليل ومفاهيمه، والإنصـات إلى النص وتأمله بعيدا عن جاذبية هـذه الْمُسَـلَّمات يبرز أن للشـعر تقنيات أخرى لـم يتم التركيز عليهـا في عملية التحليـل، تقوم مقـام البيان والحكي في إنتاج الصورة. إنـه الحوار، ثالث تقنيات التصويـر، الذي قـد يحل محل عناصـر البيان وسـرد الأحداث، فيبدع الشـاعر بواسطته في تصوير ما يريد نقله إلى المتلقي دون إخلال أو تقصير.

وقـد شـاع أنْ أَثْنـى الفرزدق على بعض ما سـمعه من شـعر عمر بن أبي ربيعة؛ إذ يُرْوَى أنه لما سمع رجلا ينشد شعره الذي يقول فيه[2]:

* . نقصد بذلك: كتابنا: تكامل القصيد والخبر في قصيدة «بانت سعاد» لكعب بن زهر، دار جذور، الرباط، ط1، 2005م.
2. الديوان، ص265.

وقالَتْ وأَرْخَتْ جانِبَ السّتْرِ إنَّما مَعي فَتَحَدَّثْ غَيْرَ ذِي رِقْبَةٍ أهْلِي
فَقُلْتُ لها: مَا بي لَهُمْ مِنْ تَرَقُّبٍ ولكنْ سِـرِّي لَيْسَ يَحْمِلُهُ مِثْلِي

فقال: هذا والله الذي أرادت الشعراء أن تقوله فأخطأته وبكت على الطُّلول.

والواقع أن هذه الإشادة لا ترتبط ببيت أو بيتين أو مقطوعة ذات معنى مستحسن، وإنما ترتبط بالنسق الإبداعي العام لدى الرجل، الذي غَيَّر مجرى التصوير في الشعر من الاعتماد على عناصر البيان إلى الحكي والحوار[*]. ومعلوم أنه رائد الشعر القصصي، لا من حيث قيامُه على القصة أو الحكاية، ولكن من حيث توظيفُه تقنيةَ الحكي الموجِّهَة لعناصر التصوير، لتضاف إليها تقنية الحوار، التي تهيمن في كثير من أشعاره، ويكفي أن نذكر أن أول قصيدة في ديوانه مؤطرة بفعل «قال» وما يُتْشَقُّ منه أو يقوم مقامه؛ إذ تكرر أكثر من عشر مرات في ثلاثة وعشرين بيتا. ونضع أمام القارئ بعضها للاستئناس فقط.

قال[2]:

حَـدِّث حَديـثَ فَتـاةِ حَـيٍّ مَرَّةً بالجِـزعِ بَيـنَ أَذاخِـرٍ وَحَـراءِ
قالَـتْ لِجارَتِهـا عِشـاءً إِذ رَأَت نُـزَهَ المَـكانِ وَغَيبَـةَ الأَعـداءِ
قُلـتُ اركَبوا نَزُرِ الَّتي زَعَمَت لَنا أَن لا نُباليهـا كَبيـرَ بَـلاءِ
قالَت لِجارَتِها اِنظُري ها مَن أُلى وَتَأَمَّلـي مَـن راكِـبُ الأَدمـاءِ

* . لا يخطئ قارئ ديوانه ما فيه من هيمنة واضحة للحوار والسرد. وهما تقنيتان تصويريتان موجهتان لإنتاج الصورة الشعرية.
2. الديوان، ص33-34 بتصرف.

قالَت أَبـو الخَطابِ أَعـرِفُ زِيَّهُ   وَلِباسَـهُ لا شَـكَّ غَيـرَ خَفـاءُ
قالَت وَهَل قالَت نَعَم فَاستَبشِري   مِمَّـن يُحَـبُّ لَقِيُّـهُ بِلِقـاءِ
قالَـت لَقَـد جـاءَت إِذًا أُمنِيَّتـي   فـي غَيـرِ تَكلِفَـةٍ وَغَيـرِ عَنـاءِ
فَـإِذا المُنـى قَـد قَرَّبَـت بِلِقائِـهِ   وَأَجـابَ فـي سِـرٍّ لَنـا وَخَـلاءِ
لَمّـا تَواقَفنـا وَحَيَّيناهُمـا   غَيبًـا تُغَيِّبُـهُ إِلـى الإِمسـاءِ
قُلـنَ انزِلـوا فَتَيَمَّمـوا لِمَطِيِّكُم   نَـذرًا أُؤَدّيـهِ لَـهُ بِوَفـاءِ

إن الهدف ليس إبراز ما في شعر عمر بن أبي ربيعة من هيمنة لتقنية الحوار، فلذلك مقامه في أبحاث أخرى، ولكن لإبراز كيف أن هذا الحوار ليس مجرد نقل الكلام والتخاطب به للفهم والإفهام، أو لغايات سطحية، وإنما هو وسيلة أساسية في الشعر لتصوير الهيئات والأحوال والسلوك، ومن خلاله يستطيع المتلقي رسم صور كاملة عن المتخاطبين بالحجم نفسه الذي يحققه البيان أو أكثر.

لنتأمل قول المجنون، وبه نختم[1]:

أَقُولُ لأَصْحابِي وَقَـدْ طَـلَبوا الصِّـلَـى   تَعالَوْا اصْطَلُوا إِنْ خِفْتُمُ الْقَرَّ مِنْ صَدْري
فَإِنَّ لَهيـبَ النَّارِ بَـيْنَ جَـوانِحي   إِذا ذُكِرَتْ لَيْلـى أَحَـرُّ مِنَ الْجَـمْـرِ
فَقالوا: نُريدُ الماءَ نَسْـقي وَنَـسْتَـقي   فَقُلْتُ: تَعالَوْا فاسْتَقُوا الْمَاءَ مِـنَ نَـهْرِي
فَـقالوا: أَيْنَ النَّهْرُ؟ قُـلْـتُ: مَدامِعـي   سَيُغْنِيكُـم دَمْعُ الْجُفونِ عَـنِ الْحَـفْـرِ
فَقالوا: وَلِمْ هَذا؟ فَقُلْتُ: مِنَ الْهَـوى   فَقالوا: لَحاكَ اللهُ. قُلْتُ: اسْمَعُوا عُذْري
أَلَـمْ تَعْـرِفـوا وَجْهًا لِلَـيْلى شُعاعُـهُ   إِذا بَرَزَتْ يُغْنِي عَنِ الشَّـمْسِ والْبَـدْرِ
فَقالُوا: أَمَجْنونٌ؟ فَـقُلْتُ: مُوَسْوَسٌ   أَطوفُ بِـظَهْرِ الْبِيدِ قَـفْـرًا إِلى قَفْرِ

1. الديوان، ص118–119 بتصرف.

لا يحتمـل وضوح هـذا المقطع أي توضيـح لإظهار وظيفـة الحوار في رسـم صورة المجنون الْمُعَنَّى وصورة الأصحاب المستغربين، لكن الذي يحتاج التوضيـح هو أن تقنية الحوار لا تكون دائما بتـردد فعله: «قال» أو ما يقوم مقامه، وإنمـا قد يكون حوارا مُضْمَرا يغيب فيه الفعل مَبْنًى ويحضر مَعْنى باسـتمرار كما هو في قصيدة «قُلْتَ لي» لمحمود درويش[1]:

«الليلُ تاريخُ الحنينِ، وأنتِ لَيْلِي»
قلتَ لي، وتركْتَني
وتركتَ لي ليلي وليْلَكَ بارديْنِ ...
وسَوفَ يُوجِعُنِي الشِّتاءُ وذكْرياتُكَ
سَوْفَ يُوجِعُكَ الهواءُ مُعَطَّرًا بِزَنابِقِي
لا بأسَ!
سوفَ أُحِبُّ أَوَّلَ عابِرٍ
يَبْكِي على امْرأةٍ رَمَتْهُ إلى الهَباءِ كَمَا فعلتَ
سَنَعْتَنِي (أنا والغريبُ) بِلَيْلِنا ونُضِيئُه.
سَنُؤَثِّثُ الأبدَ الصغيرَ... سَنَنْتَقِي
(أنا والغريب) سَريرَنَا وشُعُورَنَا بِعنايَة
ولَرُبَّما نَتْلُو معًا (أنا والغريبُ)
قَصيدةَ الحُبِّ التي أهْدَيْتَنِي:
«والليْلُ تاريخُ الحنينِ
وأَنتِ لَيْلي»!

1. ديوان أثر الفراشة، ص163-164.

2 . المدخل التناصي/ المعنى الثقافي

لا يخفى حجم النقاش النقدي الذي دار حول مفهوم التناص وآلياته ومرجعياته وعلاقته بمفهوم نقدي عربي قديم هو «السرقات الشعرية» تحديدا. ولا يخفى أيضا أن هذا المفهوم ومبحثه نالا من اهتمام الباحثين نصيبا وافرا، فَوَجَّهوا بحوثهم إلى قضاياهما، مُفَصِّلين القول فيهما، فكان أول حديثهم عن الاسم (التناص) وزمن ظهوره ومرجعياته وأشكاله وتجلياته...

وإذ لا نسعى هنا إلى استعادة تفاصيل النقاش حول «التناص» وقضاياه، فإننا نهدف إلى الكشف عن دوره في فهم النصوص الشعرية القديمة والحديثة، وتجليات اشتغاله داخلها باعتباره عنصرا إنتاجيا في العملية الإبداعية، لا يمكن إنكاره على الإطلاق؛ ولذلك كان وما زال محددا أساسيا لفهم مصطلحيْ الخطاب والنص(*).

إن للتناص أوْجُها متعددة في إنتاج النصوص، يمكن رصدها -بالاعتماد على تصور جيرار جنيت(*)- كالآتي:

---

* . قالت جوليا كريستيفا: «النص الأدبي خطاب يخترق حاليا وجه العلم والإيديولوجية والسياسة ويتنطع لمواجهتها وفتحها وإعادة صهرها. ومن حيث هو خطاب متعدد ومتعدد اللسان أحيانا، ومتعدد الأصوات غالبا»، علم النص، ص13. وهو في فهم رولان بارث، «فضاء لأبعاد متعددة، تتراوح فيها كتابات مختلفة وتتنازع دون أن يكون أي منها أصليا؛ فالنص نسيج لأقوال ناتجة عن ألف بؤرة من بؤر الثقافة»، نقد وحقيقة، ص21.

* . مدخل إلى النص الجامع، ص70-71.

التعالي النصي: (جنس أعلى: خاصية مميزة للنص)			
التناص: علاقة شاسعة تقوم على الاستدعاء الصريح أو الخفي لنصوص إبداعية أخرى.	النصية البعدية: علاقة عابرة تربط شرح النص الإبداعي بالنص النقدي الذي يشرحه.	النصية المصاحبة: علاقة المحاكاة والتحويل، تُظْهِرُها المعارضة والمحاكاة الساخرة. وهي أيضا علاقة عابرة.	النصية الجامعة: تقوم على علاقة التضمين التي تربط كل نص بمختلف أنماط الخطاب التي يتعلق بها.
إبداع ↔ إبداع	إبداع ↔ نقد	إبداع ↔ إبداع ↓ مع قلب المضمون	إبداع ↔ خطابات مختلفة

وعلى غرار هذا التفصيل في تجليات التناص عند الغربيين (من خلال التركيز على تصور جيرار جنيت)، نضع تفصيلا آخر نُلخِّص فيه اجتهاد حازم القرطاجني الذي استوعب كل النقاشات السابقة عليه بخصوص مبحث «السرقات»، فصاغ اجتهاده -وهو يحدد مراتبها ومنازل الشعراء فيها- في قوله: «فمراتب الشعراء فيما يُلِمُّونَ به من المعاني، إذن، أربعة: اختراعٌ واستحقاقٌ وشَرِكة وسَرقة. فالاختراع هو الغاية في الاستحسان، والاستحقاقُ تَالٍ له، والشَّرِكَةُ منها ما يساوي الآخَرُ فيه الأَوَّلَ، فهذا لا عيب فيه، ومنها ما يَنْحَطُّ فيه الآخَرُ عن الأول فهذا معيب، والسرقة كلها مُعيبة وإن كان بعضها أشَدّ قبحا من بعض»[1].

إن مبحث «السرقات الشعرية» جنس أعلى يُكافِئ «التعالي النصي» عند جنيت، وتحته شُعَبٌ متعددة يمكن العودة بها إلى الأقسام الأربعة التي أثبتها

1. منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص196.

حازم، كما هي في الترسيمة الآتية:

<table>
<tr><th colspan="4">السرقات (جنس أعلى: خاصية ملازمة للإبداع)</th></tr>
<tr><th>الاختراع</th><th>الاستحقاق</th><th>الشركة</th><th>السرقة</th></tr>
<tr><td>هو السبق إلى اختراع معانٍ نادرة تصبح دالةً على شاعر بعينه، ويصعب على الشعراء إعادة صياغتها. وقد سماها: المعاني العُقْمُ.</td><td>هو زيادة المُتأخِّر وتحسينه للمعاني المعروفة عند الجميع لا سيما على مستوى الصياغة اللفظية.</td><td>تساوي الشاعرين في التعبير عن المعنى المُتداوَل بحيث لا يَفْضُلُ أحدهما الآخر في الصياغة. وإن قَصُرَ أحدهما عن الآخر سُمِّيَ ذلك: انحطاطا.</td><td>تكون في المعاني التي قَلَّتْ في أَنْفُسها أو بالإضافة إلى كثرة غيرها. وشرط الزيادة في هذه المعاني وتحسينها يُبْعِدُ عن الشاعر تهمة السرقة. وهي أنواع، أَقْبَحُها نقل المعنى النادر من دون زيادة.</td></tr>
<tr><td colspan="2">لا عيب فيهما بل مطلوبان ومُسْتَحْسَنان</td><td colspan="2">معيبان إلا بتحقق شرط الزيادة في الحسن</td></tr>
</table>

إن الاحتكام إلى مدونة الشعر العربي قديمه وحديثة يبرز أن للتناص أصولا متعددة على غرار تجلياته وأشكاله، وهنا يدخل الشعر بأغراضه وأنواعه، والنثر بكل موضوعاته وأشكاله، والنص الديني، والأسطورة والرمز، وغيرها من أشكال التعبير، التي شكلت الثقافة الإنسانية.

إن ربط التناص بالبعد الثقافي مُسَوَّغٌ من حيث هو إعادة توظيف المعاني الثقافية بحمولاتها المتنوعة في سياقٍ غير سياقها، على اعتبار أن التناص هو توطين للمعانى الثقافية الراحلة أو المرحَّلة باستمرار من مكان إلى آخر ومن زمان إلى زمان، وتكييف لها لتنسجم مع السياق الموظِّف لها حتى لا تظهر نشازا في نسق مختلف عن نسقها الأصلي، وهنا تكمن براعة المبدع. ويمكن –بكثير من الابتسار– التمثيل لأشكال هذه الرحلة الثقافية التناصية في الأشكال الآتية:

1.2. التناص الإبداعي

لا نقصد هنا الوقوف على التجليات التفصيلية لاستفادة الشعراء من الموروث الإبداعي السابق عليهم أو المعاصر لهم، فذلك معلوم لدى المهتمين بالإبداع عموما والشعر خصوصا، لكننا نود الكشف عن مصدر مهم جدا لا يلتفت إليه الكثيرون حين يتناولون تجليات التناص الشعري تحديدا، ويتعلق الأمر ببعض النصوص النثرية المرجعية، التي يمكن اعتبارها عُمْدة في فهم النصوص الشعرية في مجال مخصوص. لنتأمل هذا النص الذي نثبته بطوله؛ قالت إحداهن تصف بعض النساء التي رغِب عَمْرُو بنُ حُجْر ملك كِنْدَة (جد امرئ القيس) في الزواج منها: «رأيتُ جَبْهَةً كالمرآة الصَّقيلَة، يُزَيِّنُها شَعْرٌ حالِكٌ كأَذْنابِ الخيل المَضْفورة، إن أرْسَلَتْهُ خِلْتَهُ السلاسِل، وإن مَشَطَتْه قلتَ عناقيدَ كَرْمٍ جلاَّها الوابِل، ومع ذلك حاجِبان كأنهما خُطَّا بِقلمٍ، أو سُوِّدا بِحُمَمٍ، قد تَقَوَّسا على مِثْل عين العَبَهْرَةِ (الممتلئة الجسم) التي لم يَرُعْها قانِصٌ ولم يُذْرِعْها قَسْوَرَة (الرامي من الصيادين، وقيل الأسد)، بينهما أَنْفٌ كَحَدِّ السيف الصَّمْقولِ، لم يَخْنِس به قِصَر، ولم يُمْعِنْ به طول، حُفَّتْ به وَجْنَتان كالأُرْجُوان، في بياض مَحْضٍ كالجُمان، شُقَّ فيه فَمٌ كالخاتَمِ، لذيذِ المُبْتَسَمِ، فيه ثنايا غُرٍّ، ذواتِ أُشُرٍ، وأَسْنانٍ تبدو كالدُّرِّ، وريقٍ كالخمر، له نَشْرُ الروض بالسحر، يتقلب فيه لسان ذو فصاحة وبيانٍ، يُقَلِّبُهُ به عقل وافِرٌ، وجواب حاضر، تلتقي دونه شَفَتَان حَمْراوانِ كالوَرْد، يَجْلُبان رِيقا كالشَّهْد، تحت ذاك عُنُقٌ كإبْريق الفِضَّة، رُكِّبَ في صدرِ تِمْثالِ دُمْيَةٍ يتصل به عَضُدَان مُمْتَلِئَان لَحْما، مُكْتَنِزان شَحْما وذِراعان ليس فيهما عظْمٌ يُحَسُّ، ولا عِرْقٌ يُجَسُّ، رُكِّبَت فيهما كَفَّان دقيقٌ قَصَبُهُما، لَيِّنٌ عَصَبُهُما، تقعد إن شِئْتَ منهما الأنامل، وتُرَكَّبُ الفُصوص في حُفَرِ المفاصل، وقد تَرَبَّعَ في صدرها حُقَّانِ كأنهما

رُمَّانَتان (يَخْرِقان عليها ثِيابها)، من تحته بَطْنٌ طَوِيُّ الطَّبَاطِيِّ المُدْمَجَةِ، كُسِيَ عُكْنًا كالقراطيس المُدْرَجة، تُحيط تلك العُكْنُ بِسُرَّةٍ كَمُدْهِنِ العاجِ الْمَجْلُوِّ، خلْف ذلك ظهر كالجداول ينتهي إلى خِصْرٍ لولا رحمة الله لانْخَزَل، تحته كَفَلٌ يُقْعِدُها إذا نَهَضَتْ، ويُنْهِضُها إذا قَعَدتْ، كأنه دِعْصُ (قطعة مستديرة) رَمْلٍ، لَبَّدَهُ سقوط الطَّلِّ، يحمله فَخِدان لَفَّاوانِ كأنهما نَضِيدُ الجُمَان، تحملهما ساقان خَدَلَّجَتان (ممتلئتان) كالبُرْدِي (نبات ذو شعيرات حسنة المظهر) وُشِّيَتَا بِشَعر أسود، كأنه حَلَقُ الزَّرَدِ، ويحمل ذلك قَدَمان كَحذْوِ اللسان، تبارك الله، مع صِغَرهما كيف تُطِيقان حمل ما فوقهما، فأما ما سِوى ذلك فقد تَرَكْتُ أن أصفه غير أنه أَحسَنُ ما وصفه واصف بِنَظْمٍ أو نَثْرٍ»[1].

حين نعود إلى تَمَعُّنِ كل المعاني الغزلية التي دَرَجَ الشعراء على التوسيع فيها أو الاختزال بما يناسب المقام، سواء أولئك الذين ما هَمَّهُم من الإبداع إلا رصد تجليات العلاقة بين المرأة والرجل، فقصروا شعرهم على هذا الباب، أو الذين جعلوه مفتتحا لقصائد ذات أغراض أخرى، ندرك أنهم ضربوا بِسَهْمٍ في هذه الأوصاف التي يقدمها هذا النص بأحسن مما قَدَّمها الشعراء أنفسهم، بل إن بعضها لم نعثر على تجسيد شعري له، رغم أن الشعراء وسَّعوا كثيرا في أوصاف الحُسن سواء أكان جسديا أم معنويا (حديثا، أخلاقا، فكرا ومعرفة..).

إن النثر العربي أَوْجَدَ قاعدة خِصْبَةً من المعاني والألفاظ مَكَّنَتْ من وضع عَمود للحسن ورداءٍ وبُرْنُسٍ له، فقالوا: «عُمود الحُسْن الشَّطَاط (الطول واعتدال القامة)، ورداؤُه البياض، وبُرْنُسُه الشَّعر»[2].

1. العقد الفريد، ج7، ص119-120. كل الشروح وُضعت من قِبَلنا لِتَيْسِير فهم النص.
2. نفسه، ج7، ص165.

ونضـع أمام القارئ هـذه النماذج الشـعرية لجميل بن معمـر والمجنون ، تاركيـن لـه مُهِمَّةَ ربْطِها بالنص المرجعي. نشـير فقط إلى أنهـا تكاد تختزل كل المعاني الغزلية التي أقام عليها الشـعراء أوصافهم، سـواء الذيـن كانوا قبلهما أو عاصروهما أو جاؤوا من بعدهما.

قال جميل[1]:

فَمـا ظَبْيَـةٌ أَدْمـاءُ لاحِـقَةُ الحَشـا ... بِـصَحْـراءَ قَوٍّ أَفْرَدَتْهـا ظِباؤُهـــا
بِأحْسَنَ مِنْها مُـــقْلَةً ومُقَـــلَّـدًا ... إذا جُـلِيَتْ لا يُسْتطاعُ اجْتِلاؤُهـا
وتَبْسِـمُ عنْ غُرٍّ عِـــذابٍ كَأَنَّـهـا ... أَقَاحٍ حَكَتْها يَوْمَ دَجْنٍ سَـمـاؤُهـا
إذا انْدَفَعَـتْ تَمْشـي الهُوَيْنا كَأنَّهـا ... قَناةٌ تَعَـــلَّتْ لِينُها واسْـــتِواؤُها
إذا قَعَدَتْ فـي البيْتِ يُشْـرِقُ بَيْتُها ... وإنْ بَـرزَتْ يَـزْدادُ حُسْـنًا فِناؤُها
قَطوفٌ أَلُوفٌ لِلْحِجـالِ يَزينُـهـــا ... مـع الدَّلِّ مِنْها جِسْـمُها وحَيَاؤُها

وقال[2]:

كُلِفْـــتُ بِحَمَّـاءِ المَدامِـعِ طَفْلـةٍ ... حَبـــيبٌ إليْنـا قُـرْبُها لَـوْ تُناصِفُ
مِنَ اللَّـفِّ أَفْخـاذًا إذا مـا تَـقَلَّـبَـتْ ... مِـنَ اللَّيْل وَهْنًـا أَثْقلَتْها الـرَّوادِفُ
قَطُوفُ الخُطا عِنْدَ الضُّحى عَبْلَةُ الشَّوى الشَّوى ... إذا اسْتَعْجَلَ المَشْيَ العِجالُ النَّحائِفُ النَّحائفُ
أَنَـاةٌ كأنَّ الرِّيــقَ مِـنْـهـا مُـدامَــةٌ ... بُعَيْدَ الكَرى أوْ ذَاقَهُ المِسْكُ ذَائِفُ ذَائِف

وقال المجنون[3]:

1. ديوان العذريين، ص15–16.
2. نفسه، ص117.
3. نفسه، ص247.

مُنَعَّــمَــةٌ لَــوْ قَابَلَ الْبَــدْرَ وَجْهُها ... لَكَانَ لَهُ فَضْــلٌ مُــبِيـنٌ عَـلى الْبَدْرِ
هِـلاَلِـيَّـةُ الأَعْـلـى مُطَـلَّخَةُ الذَّرا ... مُـرَجْرَجَةُ السُّفْلى مُهَفْهَفَةُ الْخَصْرِ
مُبَتَّـلَـةٌ هَيْفَـاءُ مَهْضُـومَةُ الْحَشـا ... مُـوَرَّدَةُ الْخَـدَّيْــنِ وَاضِـــحَةُ الثَّغْـرِ
مُدَمْلَجَـةُ السَّــاقَيْنِ بَــضٌّ بَضِيضَةٌ ... مُـفَـلَّـجَةُ الأَنْيـابِ مَصْقُـولَةُ الْعُـمْـرِ

وقال[1]:

لَيالِي أَصْبو بِالعَشِيِّ وبالضّحى الْبَدْرَ ... إلى خُرَّدٍ لَيْسَتْ بِسُودٍ ولا عُصْلِ
مُنَعَّمَةِ الأَطْرافِ هِيَــفٍ بُطونُها ... كَواعِبَ تَمْشي مِشْيَةَ الْخيْلِ في الْوَحَلِ
وَأَعْناقُها أَعْنـاقُ غِـزْلانِ رَمْـلَـةٍ ... وَأَعْـيُـنُها مِنْ أعْـيُنِ البَقَـرِ النُّجْلِ
وَأَثْــلاثُها السُّفْلى بُرادِي سَاحِلٍ ... وَأَثْلاثُها الوُسْطى كَثِيبٌ مِنَ الرَّمْلِ
وَأَثْلاثُـها الْعُـلْـيا كَـأَنَّ فُـروعَــها ... عَناقِـيدُ تُـغَذَّى بِالدِّهانِ وَبِالغُسْلِ
وَتَرْمي فَتَصْطادُ الْقُلُوبَ عُيُونُـهـا ... وَأَطْـرافُها مَـا تُحْسِنُ الرَّمْيَ بِالنَّبْلِ

2.2. التناص الثقافي أو شعرية المضمرات الثقافية

لا شـك في أن النص الشـعري تشـكيل لغوي قائم على حسـن الصياغة وإبداعية المبدع في التصوير، لكنه أيضا ذاكرة لإرث تاريخي واجتماعي ونفسـي عام وخاص، وتَمَظْهرٌ لحُمولة وجدانية تُحيل على الذات الـمُنتجة للخطاب حينا، وتُحيل علـى الذات الجماعية أحيانا أخرى. فبقدر ما يكون النص تَشَـكُّلًا مُتعددَ الروافـدِ اللغوية وغير اللغويـة، يكون عنصرا بنائيا لثقافة مـن الثقافات، وتمظهرا لمكوناتهـا، على اعتبـار أن «الثقافة مجموعة من الأنظمة السـيميوطيقية الخاصة

1 ديوان العذريين، ص296.

المتدرجــة، أو يمكن اعتبارها كَمًّا من النصوص ترتبط بسلســلة من الوظائف، أو اعتبارها آلية خاصة تتولد عنها النصوص»[1].

وهذا يعني أن النص الشعري إعادة «توزيع اللغة [...]. إن تبادل النصوص أشــلاء نصوص دارت أو تدور في فلك نــص يعتبر مركزا، وفي النهاية تتحد معه، وهــو واحــدة من ســبل ذلك التفــكك والبناء: كل نــص هو تنــاص، والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمســتويات متفاوتة وبأشكال ليست عصية على الفهم بطريقة أو بأخرى؛ إذ نتعرف نصوص الثقافة الســالفة والحالية؛ فكل نص ليس إلا نسيجا جديدا من استشهادات سابقة.

وتُعْــرَضُ موزعةً فــي النص قِطَعُ مُدوناتٍ، صِيغٌ، نمــاذجُ إيقاعية، نُبَذٌ من الكلام الاجتماعي... إلخ. لأن الكلام موجود قبل النص وحوله»[2].

إن الشــعرية التي هي بلاغة جديدة كما سبق وأشرنا إلى ذلك ليست كشفا عــن الخصائص الفنية التي تميز النص الإبداعي فقط، وإنما هي إعادة بناء وصَوْغ لما تمت الإشارة إليه من المتفرقات في النصوص السابقة بغض النظر عن طبيعتها وســياق إنتاجها. هذه المتفرقات -إن أجاد المبــدع في بلورتها- تصير في مرحلة لاحقة نســقا إبداعيا خاصا ودالا على المبــدع وخصوصية إبداعه. لكنها تظل في الآن نفسه مُضْمَرات ثقافية يسعف الكشف عنها من قِبل القارئ في فهم النصوص وتحليلها تحليلا منصفا، لا يُخْطئُ المنهج ولا يُكْرِهُ النص.

لذلك، لا ضَيْرَ حين نُسْــنِدُ الشــعرية إلى الْمُضْمَراتِ الثقافية، فذلك إقرار بتميز النســق الإبداعــي من جهة، وإحالته على الســياق العام الــذي أَنْتَج التجربة

1. سيزا قاسم وآخرون، مدخل إلى السيميوطيقا، ص172.
2. محمد خير البقاعي، دراسات في النص والتناصية، ص38.

الإبداعية من جهة ثانية(*). وبذلك فنحن نؤسس لفهم جديد لعلاقة النص بالمنهج، يكون أكثر انفتاحا ومرونة؛ بحيث لا المنهج يفقد روح الانضباط التي يسعى إلى فرضها على مستوى توظيف الجهاز المفاهيمي المحيل على الخلفية والنظرية المؤسِّسة له، ولا النص تُمْسَخ هُويتُه بِلَيِّ عُنُقِه لَيَّ الإماتَةِ. إننا نسعى منذ البداية إلى تأمين دخول متوازن إلى النص من مداخلَ مختلفةٍ تنتهي إلى العمق دون أن تتصارع أو تُميتَ بعضها في الطريق.

إن الشعرية العربية -كما كل الشعريات- ليست قفزة في فراغ، أو امتدادات دون أصول، وإنما هي نتاجُ تَضافُرِ البواعث الذاتية والجماعية الخاصة بالمبدع أو الجماعة التي ينتمي إليها، وسياقها الثقافي والحضاري العام، الذي يتداخل فيه التاريخي والاجتماعي والديني واللغوي...بل الأسطوري المتخيل أيضا. وهذا يعني أنها ليست رهينة للذات بانغلاقها، ولا مُخْلِصَةً لهذه السياقات، متعلقة بها بشكل قطعي أيضا، بل منفتحة على غيرها منذ أمد بعيد، تتلاقح مع ثقافات أخرى؛ وبذلك، فالحديث عن شعريات متجددة ومتنوعة ومختلفة في تَحَقُّقاتِها النصية شكلا ومضمونا، لا عن شعرية جامدة نمطية، إنما هو أحد أبرز وجوه الاختراق المتبادل بين النص وسياقاته.

إننا -ونحن نقدم بما سمح به المقام هنا- نمهد لتحليل نصوص شعرية أو مقاطع منها بالعودة بها إلى سياقاتها المختلفة، وبربطها بما يعتبر مفتاحا لفهمها وتحليلها وتأويلها أيضا، حتى وإن تعلق الأمر بنصوص موازية قد تُضْمِرُ أخبارا أو حكايات مُضِيئة لعملية الفهم وما بعدها. وفي الشعر العربي -على مر العصور- ما

*. هنا استحضار للمناهج السياقية المختلفة، التي تجعل المضمون وسيلة لمعرفة السياق العام، انطلاقا من إشارات أو تيمات أو أحداث دالة. أو تجعل هذا المضمون هدفا، فتستعين بالسياق لاستِكْناه ما فيه، شرحا وتبريرا...

يجسد «سلطة» هذه النصوص الموازية، فلننظر إلى أشهر قصائد «البردة» قصيدة كعب بن زهير التي أبدعها معتذرا للرسول الكريم، لا مادحا إياه إلا بالقدر الذي فرضه المقام ووجَّه به السياق. ففهم مقاطع أساسية ومِفْصَلِية من القصيدة –لا سيما في علاقة الشاعر بالرسول الكريم– لا يتأتَّى دون ربطها بالحكاية الباعثة على النظم(*).

وحين نعود إلى مدونة الشعر العربي القديم والحديث ندرك أن للحكاية دورَ الموجِّه إلى الفهم الصحيح، ويكفي أن نشير إلى المناظرة الشعرية الشهيرة بين عمرو بن كلثوم والحارث بن حلزة أمام الملك عمرو بن هند، المجسدَة شعريا في معلقتيْهما، وفي الشعر الحديث إلى قصيدة «أنا وليلى» للشاعر العراقي حسن المرواني. وما هاتان إلا نموذجين لأغلب الأشعار.

إن نَفَس الثقافة حاضر بقوة في مجموعة من الأشعار التي قد لا يكون فهمها مُتَيِّسرا أو مكتملا دون العودة إلى الأصول الثقافية للمعاني، سواء أتعلق الأمر بالحكايات أم بالألفاظ. ولهذه الثقافة أبعاد وتجليات متنوعة في التحققات الشعرية العربية القديمة والحديثة، منها:

أ.المضمر الديني

من المعلوم أن النَّفَس الديني حاضر بقوة في أشعار العرب حتى قبل مجيئ الإسلام، وفي أشعار أمية بن أبي الصلت الدليل على ذلك. إلا أن القرآن الكريم أحدث مجموعة من التحويلات في سلوك الإنسان حتى اللغوي منها؛ إذ إن توظيف اللغة بدأ يأخذ أشكالا أخرى، وصار الشعراء يَمْتحون من مَعِين النص

* . للاطلاع على تفاصيل قراءة القصيدة وفق هذا التصور والتصور المناقض، يمكن الاطلاع على كتابنا: تكامل القصيد والخبر في قصيدة «بانت سعاد».

القرآني الذي ظهر تَمَيُّزُهُ حتى لِمن لم يؤمن به؛ فاسْتُحْدِثَتْ طرائق جديدة في الصياغة تتلاءم وطبيعة المعاني التي لا عَهْدَ للشعراء بها من قبل. وقد ظهر تأثير الخطاب القرآني من خلال توظيف الشعراء للرموز الدينية، مرورا بشعائر العقيدة ووصولا إلى تأويلات لجأ إليها الشعراء لتسويغ بعض السلوكات.

لنتأمل قول المجنون[1]:

وَجَدْتُ الْحُبَّ نِيرانًا تَلَظَّى   قُلُوبُ الْعاشِقينَ لَها وَقودُ
فَلَوْ كانَتْ احْتَرَقَتْ تَفانَتْ   وَلَكِنْ كُلَّما احْتَرَقَتْ تَعُودُ
كَأَهْلِ النَّارِ إِذا نَضَجَتْ جُلَودٌ   أُعيدَتْ- لِلشَّقاءِ- لَهُمْ جُلودُ

لا يمكن للمطلع على القرآن الكريم إلا أن يدرك أن المجنون أمعن في قوله تعالى في سورة البقرة، الآية23: ﴿فَإِنْ لمْ تَفْعلوا ولَنْ تفْعَلوا فَاتَّقوا النَّارَ التِّي وَقُودُها النَّاسُ والحِجارَةُ﴾، وهو يصوغ معنى البيت الأول، وفي قوله عز وجل في سورة النساء، الآية55: ﴿إِنَّ الَّذينَ كَفروا بِآياتِنا سَوْفَ نُصْليهِمْ نارًا، كُلَّما نَضِجَتْ جُلُودُهُمْ بَدَّلْناهُمْ جُلُودا غَيْرَها لِيَذوقوا الْعَذابَ﴾، وهو ينسج معنى البيتين الأخيرين؛ فصورة العذاب التي أظهرها الله تعالى للكافرين الذين تُبَدَّلُ جلودهم كلما نَضِجَت من شدة النار حتى يبقى إحساسهم بالألم مستمرا، هي صورة ملائمة جدا لإبراز طبيعة العذاب الذي يعيشه شعراء الغزل، الذين ينتمون إلى مدرسة المجنون تحديدا.

وما إن يتدرج المجنون في بناء معانيه الشعرية حتى يُمْعِن في ما جاءت به الآيات للتعبير عن حالات شبيهة يقصد إليها الشاعر، فلا يجد أفضل من التعابير

1. الديوان، ص84.

القرآنيــة، حتى وإن كان مــا يعادلها موجودا فــي التراث الشـعري الجاهلي؛ قال متحدثا عن حتمية الموت وجهل النـاس لِمَصائِرِهم وأرض موتهم والكيفية التي يموتــون بها، ومتحدثا عن حب النفس لأشـياء وكُرْهها لأخـرى دون تَقْدِيرٍ منها لِمَكْمَنِ الشر والخير[1]:

وإِنَّ أخَــاكَ الْكَــارِهَ الْــوِرْدَ وَارِدٌ   وَإِنَّــكَ مرْأى مِـنْ أَخيكَ وَيَسْـمَـعُ
وَإِنَّــكَ لاَ تَـدْري بِـأَيِّ بَلْدَةٍ تَمُوتُ   وَلا عَـنْ أَيِّ شِــقَّـيْـكَ تُصْـرَعُ
وَإِنَّــكَ لاَ تَـدْري أَشْـيْءٌ تُـحِـبُّـهُ   وَآخَـرُ مِمَّــا تَـكْـرَهُ النَّـفْعَ أَنْفَعُ

فمعنــى هذه الأبيات يُذَكِّرُنا بقول امـرئ القيس متحدثا عن الغِنى والفقر والموت والرحلة؛ قال[2]:

وَمــا يَــدْري الْفقيــرُ مَتـى غِناهُ   وَمـا يَــدْري الْغَـنِيُّ مَتـى يَمُوتُ
ومَــا تَــدْري إذا يَمَّـمْـتَ أَرْضـًـا   بِــأَيِّ أَرْضٍ يُـدْرِكـكَ الْـمَـبِـيـتُ

إلا أن التأثيـر القرآني واضح جـدا من خلال ثلاث آيات من سُـوَرٍ مختلفة، أَلَّفَ بينهـا المجنون لِصُنْعِ معناه الشـعري؛ فالبيـت الأول يُحيل علـى قوله تعالى في سـورة الجمعة، الآية8: ﴿قُلْ إِنَّ الْمَوْتَ الَّذي تَفِرُّونَ مِنْـهُ فَإِنَّهُ مُلاقِيكُمْ﴾، وعلى قوله تعالى في سـورة مريم، الآية71: ﴿وَإِنْ مِنْكُمْ إِلاَّ وارِدُها كَانَ عَلى رَبِّكَ حَتْمًا مَقْضِيًّا﴾. بينما يُحيل بيته الثاني على قوله تعالى في سـورة لقمان، الآية33: ﴿وَما تَدْري نَفْسٌ ماذا تَكْسِـبُ غَدًا وَما تَدْري نَفْسٌ بِأَيِّ أَرْضٍ تَمُوتُ﴾. أما معنى البيت الثالث، فإنه مأخوذ من قوله عز وجل في سـورة البقرة، الآية214: ﴿وَعَسـى أَنْ

1. الديوان، ص148.
2. الديوان، ص426.

تَكْرهُوا شَــيْئًا وَهُوَ خَيْرٌ لَكُمْ، وَعَسى أنْ تُحِبُّوا شَيْئًا وَهُوَ شَرٌّ لَكُمْ، واللهُ يَعْلَمُ وَأَنْتُمْ لا تَعْلمُون﴾.

ومثل هذه الاســتفادة مــن الآيات الدينية مكررة في رثــاء المجنون لأبيه، قال[1]:

فَــلا يُبْعِدَنَّــكَ اللهُ يــا ابْــنَ مُزَاحِمٍ　　فَــكُلُّ امْــرِئٍ لِلْمَــوْتِ شَــارِبُهْ

ويســتمر التفات الشعراء العرب إلى النص القرآني، فهذا الشاعر المغربي الخمار الكنوني في ديوانه «رماد هســبريس» يبني الكثير من قصائده على المعاني الدينيــة، التي يجد فيها الصورة الناضجة والكاملة لتمثيل المعاني الشــعرية المراد تقريرها في ذهن المتلقي، ويمكن تلمس تجليات النّفَس الديني في أغلب القصائد، كقصيدة «وراء الماء» التي قال فيها[2]:

«أَطَلَّ اللَّهُ لمَّا صِحْتَ: غَيْثَكَ غَيْثَكَ الْمَيْمُونَ، فابْتَسَما
أَطَلَّ الغَيْمُ تَدْفَعُهُ رِياحُ الْغَرْبُ، فَجَّرَ رَعْدَهُ وَهَمَى
فَتُرْبُ الأَرْضِ بَعْدَ الصَّحْوِ يَعْبَقُ بِالشَّذَى الْبَرِّيِّ
تَحْيا في دَواخِلِهِ الجُذُورُ تَظَلُّ خَضْراءَ
تَفَجَّرَتِ العُيونُ مِنَ الْقَرارِ عَلى الثَّرَى مَاءَ
كَما تَنْبَجِسُ الأَمْطارُ خَلْفَ البَحْرِ حِينًا ثُمَّ تَنْهَمِرُ
فَيَفْرَحُ في الْحُقولِ النَّاسُ بَعْدَ الْخَوْفِ والْحُزْنِ
فَمَنْ سَيُطِلُّ يَبْسَمُ، أَوْ يَمُدُّ التُّرْبَ بِالمُزْنِ»

1. الديوان، ص54.
2. ديوان رماد هسبريس، ص11.

ففيها يصور طبيعة استجابة الأرض للماء، بإظهار البهجة والاهتزاز، شكرا وامْتنانا للارتواء، وهي إحالة عَلى الصورة نفسـها في قوله تعالى في سورة الحج، الآيـة5: ﴿وتَرَى الْأَرْضَ هَامِدَةً، فَإِذَا أَنْزَلْنَا عَلَيْهَا الْمَـاءَ اهْتَزَّتْ وَرَبَتْ وَأَنْبَتَتْ مِنْ كُلِّ زَوْجٍ بَهِيجٍ﴾.

وكذلك فعل في قصيدة «شـارب النهر»، التي اسـتدعى فيها الشاعر قصةَ طالوت وجالوت، قائلا[1]:

«أَحْسَبُ كُلَّ صَيْحَةٍ عَلَيَّ
أَهْرُبُ مِنْ يَقِينِي
أَقُولُ هَذِي نَهْدَةٌ إِلَيَّ
يَا شارِبَ النَّهْرِ رَوِيتَ فَارْجِعَنَّ عَنْ سَبيلِي
إِلَيَّ يا ظِماءْ
فِي وَهَجِ الصَّحْراءْ
الصَّابرونَ عِنْدهُ، المُغْتَرِفونَ مَرَّةً أَوْ مَرَّتَيْنِ
يَلْعَنُني دَلِيلي
يَرُدُّ خَيْلي وَصَهِيلي
رَوِيتُ عِنْدَ النَّهْرِ
ما صَبرْتُ عَنْهُ، مَا اغْتَرَفْتُ مَرَّةً أَوْ مَرَّتَيْنِ»

وقِصَّتَيْ يونس ويوسـف وإخوته في قصيـدة «الموت على الأبواب» التي قال فيها[2]:

1. ديوان رماد هسبريس، ص 27–28.
2. نفسه، ص31.

«لاَ تَرْتاعُوا أَصْحابِي فَالْمَلْعُونُ أَنَا،
عَجَبًا، لاَ. خَلْفَ ظُهُورِكُمُو أَحْيَا
في السِّرِّ شَرِبْتُ وَأَنْتُمْ عَطْشَى
ارْتَحْتُ وَأَنْتُمْ شَغَّالونَ
فَقَأْتُ عُيونًا،
لِي وَحْدي كُلُّ اللَّمعانِ
وَلِي وَحْدِي كُلُّ الأَفْيَاءْ،
ضَاجَعْتُ حَوارِي البَحْرِ،
وَجَرَبْتُ وَراءَ الشَّرِّ
بِبَابِ الرَّبِّ أَثِمْتُ، رَمَتْنِي اللَّعْنَةُ فَارْمُونِي،
لَكِنْ مَنْ أَنْتَ؟
أَنَا أَنْتُمْ».

وكلهـا قصص تُسـتدْعَى لتوكيد النسـق المأسـاوي الذي تسـير فيه هذه القصائد، إن على مستوى العلاقات الإنسانية بين أفراد المجتمع المغربي، أو على مسـتوى علاقة هؤلاء الأفراد بمحيطهم العام. كما أن هذه المضمرات الدينية تُبرز تَشَـظِّي العلاقة بين الناس الذين تجمعهم مَصائر موحـدة، إن في مواجهة الغرباء المُعتدِين، أو أبناء الوطن المُسْتَنْزِفين لخيراته بدون وجه حق.

فـإذا كان يونـس قد أُدْحِضَ بالسـهم، وأُلْقِيَ في اليَمِّ كمـا في قوله تعالى في سـورة الصافات، الآيات139-142: ﴿وَإِنَّ يُونُسَ لَمِنَ الْمُرْسَلِينَ، إِذْ أَبَقَ إِلَى الْفُلْكِ الْمَشْحُونِ، فَسَاهَمَ فَكَانَ مِنَ الْمُدْحَضِينَ، فَالْتَقَمَهُ الْحُوتُ وَهُوَ مُلِيمٌ﴾، بعد أن انكشف أمره، فإن الشاعر حاول أن يكون أكثر جُرأة؛ إذ اعترف بذنبه لأصحابه،

قبل أن يُشْـرِكَهُمْ فيه بشـكل كامل. فهم يقفون من الإثم والمعصية على المسـافة نفسـها. والواقع أن ما عبر عنه الشـاعر تَعْرِيَةٌ لنفوس الناس التي تتقاسـم الأهواء نفسـها، بالمقدار نفسـه أحيانا، إلا في حالات نادرة يكون الـوازع الأخلاقي فيها رقيبا؛ ولذلك ساوَى بين الضميرَيْن (أنا = أنتم).

إن هذا التوظيف الشـعري للقصة، كشـف عن دَناءَةِ سـلوك الناس. وهي دناءة مسكوت عنها، تُعْوِزُها القدرة على الاعتراف وتصحيح الأخطاء. وكل ذلك يحيل على نسق ثقافي ينضبط له المجتمع بأكمله (تغليب المصلحة الخاصة على العامة، حتـى إن الدَّوْسَ على جَماجِم الناس لتحقيق المـآرب الذاتية، يصير حقا «مشروعا ومُسوَّغًا!!»).

ب. المضمر الأسطوري والرمزي

لا شك أن البيئة العربية –إن على مستوى المكان أو البنية الذهنية والنفسية والدينية...– وفَّرَتْ الفضاء الأمثل لنشـأة الأسـاطير وتَنْمِيتها في وسط اجتماعي ممتد على أطراف شاسـعة في الأرض والتاريخ، وهو ما سـهل انتقال الأسطورة مـن مجرد حدث خرافي إلى فكر له نسـقه الخاص، ينطلق من حكاية وينتهي إلى نتائج، فتبدأ الإسقاطات...

ويعد الشـعر أحد مظاهر هذه الإسـقاطات لنتائج الإيمان بالأسطورة، أو على الأقل تَمَثُّلِها لتسـويغ المبالغات الشعرية، وإن كان الشعر في غنى عن ذلك، لأن المبالغـة جزء مهم من طبيعته، لا تثيـر الكثير من النقاش عند من يفقه أدبيات الكتابة الشعرية.

إلا أن الاهتمام بدراسـة الأساطير في الإبداع الشـعري العربي القديم لم

يكن بمستوى حجم توظيفه لها، بل إن هذا التوظيف نفسه لم يكن لا فصيحا ولا مفصحا عن نفسه، ولا مُوجِّها للمعنى الشعري، ولا عنصرا بنائيا تلتف حوله كل الدلالات، وإنما كان عنصرا عرضيا يشار إليه بشكل مبسط ومكشوف، وغالبا ما يتم سحبه لتفسيره ضمن دلالة الرموز عن طريق الاستعانة بالتأويل القائم على الكناية أساسا.

غير أن الحداثة نقلت الأسطورة إلى مرتبة أخرى إن على مستوى التوظيف الإبداعي في الشعر، أو الاهتمام بها في الدراسات النقدية، فصارت بذلك مُكَوِّنا أساسيا من مكونات القصائد، عليها تُبْنى المعاني، وبها تُفْهَم؛ أي: إن مقامها تحول لتصير عنصرا إنتاجيا في القصائد، وتفسيريا أيضا.

ولأننا لا نسعى إلى تتبع تجليات توظيف الأسطورة ووظائفها، وما إلى ذلك من القضايا المرتبطة بها في الإبداع العربي، وإنما يهمنا الكشف عن دورها كمدخل من مداخل فهم الشعر وتفسره وتحليله وتأويله، فإننا سنشير إلى ذلك من خلال قصيدة «تموز جيكور» لبدر شاكر السياب، التي قال فيها[1]:

نابُ الخِنْزِيرِ يَشُقّ يدي
ويَغوصُ لَظاهُ إلى كَبدي
ودَمي يَتَدَفَّقُ، يَنْساب
لَمْ يَعُدْ شقائِقَ أو قَمْحا
لكنْ مِلحا
عُشْتار وتَخْفِقُ أثواب
وتَرِفُّ حيالي أعشاب

1. ديوان أنشودة المطر، ص73-74.

من نعْلٍ يَخْفِق كالبرق
كالبرْق الخُلَّب يَنساب
لو يُومِضُ في عِرْقي
نورٌ فَيُضيءُ لي الدنيا
لو أنْهَضُ لو أحْيا
لو أَسْقي آه لو أسْقي
لو أن عُروقي أعْناب
وتُقَبِّلُ ثَغْري عُشْتار
فكأنَّ على فَمِهَا ظُلْمَهْ
تَنْثَالُ عليَّ وتنْطَبق
فيمُوت بعيني الأَلَق

لا يمكن فهم القصيدة فهمًا دقيقا دون التَّنَبُّهِ إلى أنها بُنِيَتْ على تفاصيل الأسطورة البابلية التي بطلاها تموز إله الخصب والنباتات والرعي؛ لذلك سُمِّي بالراعي أيضا... وعشتار إلهة الحب والإخصاب والحياة.

إن الرحلة الطويلة لتموز في سبيل تأمين حياة آمنة يعم فيها الخير والنماء، وتكون عشتار جزءا فيها، لا شك أنها مرت من مقاومة شرسة لآلهة الشر والموت، وشهدت منعطفات قاتلة هوت بعشتار إلى العوالم السفلى قبل أن تدركه عشتار بقبلة الحياة.

تلك الرحلة بتفاصيلها الكثيرة والمتنوعة والمختلفة بحسب الروايات تكاد تتوحد في قصيدة السياب، الذي التفت فيها إلى هذه الأسطورة، مستلهما روحها قصد الكشف عن آلامه وآماله.

إن مسار القصة/ الأسطورة صالح تماما كإطار لمحنة الشاعر الذي وجد نفسه نُهْبَة للمرض، تماما كما وجد تموز نفسه فريسة للخنزير، وكلاهما قاوم ويقاوم لإدراك النجاة، سالكيْن النهج نفسه بتجليات خاصة طبعا، لكن المصير مختلف تماما؛ فإذا كان تموز قد وجد عشتار التي أدركته بُقبلة الحياة لمَّا كان على مشارف الموت، لم يجد الشاعر في طريقه ما/ ومن ينجيه من الخنزير المفترس/ المرض القاتل، الذي تغلغل إلى أعماقه (ويَغوصُ لَظاهُ إلى كَبدي- ودَمي يَتَدَفَّقُ، يَنْساب)، وحوَّل حياته إلى جحيم لم تنفع معه نداءاته المتكررة، ولا استغاثته برمز الحياة «عشتار» التي أظهر الشاعر «فشلها» من خلال تكرار الحرف «لو» الذي سد كل فَجوات الأمل فألقى بالشاعر إلى الظلمة التي لم يعد بإمكان عشتار إبصاره فيها رغم المحاولات المتكررة.

إن عشتار لم تبخل على السياب بالقبلة (وتُقَبِّلُ ثَغْرِي عُشْتار)، غير أنها لم تكن قبلة نور وحياة كما تمناها الشاعر، بل قبلة موت:

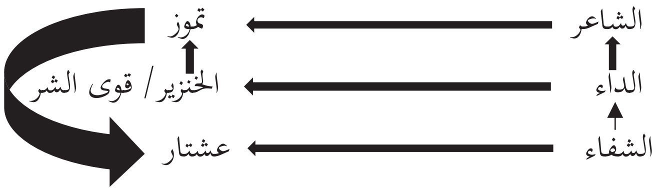
فكأنَّ على فَمِهَا ظُلْمَهْ
تَنْثَالُ عليَّ وتنْطَبق
فيمُوت بعيني الأَلَق

إن السياب -بعد أن أثقل كاهله الواقع المرير/ المرض المميت- التفت إلى الأسطورة برمزيْها الممثِّلين للمقاومة، والْمُدْرِكيْن للحياة، لعله بذلك يُحصِّل ما عجز عنه الأطباء والدواء، غير أن نهايته كانت غير نهاية بطليْ الأسطورة للأسف الشديد.

وهكذا، فقصيدة السياب تحويل شعري لبعض تفاصيل الأسطورة مع

قلب النتيجة. ولا يمكن إدراك مقاصد الشـاعر بالدقة المرجوة ما لم يكن القارئ عليما بأدق تفاصيل الأسطورة ورمزية أبطالها وأحداثها.

ويمكـن بكثير من التبسـيط اختـزال تقاطعات القصيدة والأسـطورة في الرسم الاتي:



خاتمة

حين تُذْكَر عصور الشعر تقفز إلى الذاكرة أسماء شعراء وقصائد لا تمثل حجم الإبداع الذي شهدته تلك الفترة، ولا عدد الشعراء الذين انخرطوا في قرض الشعر؛ وحين تُذْكَرُ مدارسه أيضا لا نجد إلا أسماء ونصوصا قليلة تستحق أن تكون مَعْلَما عليها.

لنا أن نتخيل عدد الشعراء الذين انخرطوا في الدفاع عن قبائلهم حين كانت الحروب مستعرة بين قبائل العرب قبل الإسلام، لكن لا اسم عَلا على عمرو بن كلثوم والحارث بن حلزة. فهل هما فقط من انبرى للدفاع عن تغلب من جهة، وبكر من جهة أخرى؟!

ولنا أن نتخيل عدد الشعراء الذين استهوتهم مدرسة الصنعة، وكيف أن تاريخ الشعر -ومعه النقد- لا يذكر إلا أوس بن حجر وزهير وكعب والحطيئة وقِلة قليلة من أمثالهم على مدار فترة زمنية طويلة جدا. ولنا أن نستحضر شعراء النقائض، وكيف أن التاريخ لا يذكر إلا الفرزدق وجرير ومعهما الأخطل! وهل شعر الغزل وقْفٌ على المجنون وجميل وعمر بن أبي ربيعة ونزار قباني وقلة قليلة ممن سار في ركبهم؟ ولنا أن نسترجع مجالس الخلفاء والأمراء، وكيف أنها لم تحتفظ إلا بالمتنبي وأبي فراس الحمداني بدرجة أقل. وكيف أن تاريخ الشعر لم يحتفظ إلا بذكريات مؤلمة لطرفة بن العبد ولقيط الإيادي وابن الرومي والمعري والسياب ... الذين أطبقت عليهم المحن من كل جانب؟

الأكيد أن مئات الشعراء عاصروا من ذكرنا، وحاولوا الشعر بشكل جاد، ولكن زلَّت بهم القدم بين نِجاد الشعر ووِهاده فأدركهم الفشل ولَفَّهُم النسيان، لأن عُدَّتهم لم تكن مسعفة.

وعلى هذه الشاكلة قِسْ حال النقد والنقاد، فمن الجاحظ إلى عبد القاهر الجرجاني إلى حازم القرطاجني إلى أدونيس ومحمد العمري وعبد الله الغذامي وحمادي صمود وسعيد يقطين وعبد المالك مرتاض وجابر عصفور، ومثلهم قليل ممن لا يسع المقام ذكرهم... قرون طويلة جدا كان من المفترض أن تخلِّد آلاف النقاد، ولكن سُلَّمَه صعب كسُلَّم الشعر.

إن ذاكرة الشعر لا تُحَصَّنُ بكثرة الشعراء والأشعار، وإنما بنصوص جيدة، تحيا كل الأزمنة فلا تَبْلى، كالمسك والعنبر كلما حُرِّكا تَضوَّع منهما ريح طيب.

هل فكرنا بعمق لماذا كانت وستظل حياة النص الإبداعي الجيد أطول وأدْوم مما كُتِبَ حوله من نقد؟ ربما لأنه أدرك غايته من البلاغة، في الوقت الذي أخطأ سَمْتَها التوجيه النقدي الذي راهن على الإقصاء لا على التكامل، ضدًّا على طبيعة كليهما.

ههنا وجه من أوجه مشكلات النقد والنقاد، الذين يسعون إلى تجاوز البلاغة دون مراعاة لتاريخ التَّسانُدِ الذي كان بينها وبين النقد، بل تاريخ الاحتضان.

إن أي محاولة لتجاوز النقدِ للبلاغة دون حفظ خط الرِّجعة كمحاولة ترحيل الطيب من ورده، وتجريد العُود من ظله. ولا عُذْرَ إلا لمن جهل عمق العلاقة بينهما، أما المُصِرُّ على ذلك بِعِلْمٍ، فهو كمن يُسِرُّ حَسْوًا في ارْتِغاء.

المصادر والمراجع

-القرآن الكريم.

1. الكتب العربية والمترجمة

-إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي: دراسة تطبيقية، دار الآفاق، الجزائر، ط1، 1999م.

-إبراهيم محمد إسماعيل، معجم الألفاظ والأعلام القرآنية، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ت.

-أحمد بوحسن وآخرون، نظرية التلقي: إشكالات وتطبيقات، منشورات كلية الآداب بالرباط، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1993م.

-أحمد بن محمد بن عبد ربه، العقد الفريد، تحقيق: عبد المجيد الترحيني، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 1987م.

-إلياس أنطوان، قاموس الياس العصري، دار الجليل، بيروت، 1972م.

-أوستن وارين وريني ويليك، نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، مطبعة خالد الطرابلسي، 1972م.

-أولفيي روبول، لغة التربية: تحليل الخطاب البيداغوجي، ترجمة: عمر أوكان، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، 2002م.

-آيفور أرمسترونغ ريتشارز، فلسفة البلاغة، ترجمة: سعيد الغانمي وناصر حلاوي، دار إفريقيا الشرق، البيضاء، المغرب، ط1، 2002م.

-بدر شاكر السياب، ديوان أنشودة المطر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر.

-بدوي طبانة، البيان العربي، دار المنارة ودار الرفاعي، المملكة العربية السعودية، ط7، 1988م.

-بوريس إيخنباوم، نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1982م.

-بول ريكور:

* من النص إلى الفعل، ترجمة: محمد برادة وحسان بورقية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر، ط1، 2001م.

* نظرية التأويل وفائض المعنى، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، البيضاء، المغرب، ط1، 2003م.

- تزفيتان تودوروف، الأدب في خطر، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007م.

-جابر عصفور، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم الفكر، الكويت، 1992م.

-جان ماري جويو، مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ترجمة سامي الدروبي، دار اليقظة العربية، بيروت، ط2، 1965م.

-جاك موشلروآن ريبول، القاموس الموسوعي للتداولية، ترجمة: مجموعة من الباحثين، دار سيناترا للنشر، تونس، 2010م.

-جمال الدين بن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، 1990م.

-جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال، البيضاء، المغرب، ط2، 1997م.

-جيرار جنيت:

* خطاب الحكاية: بحث في المنهج. ترجمة: محمد معتصم وعمر حِلِّي وعبد الجليل الأزدي، مطبعة النجاح الجديدة، المغرب، ط1، 1996م.

* مدخل إلى النص الجامع، ترجمة: عبد العزيز شبيل، المجلس الأعلى للثقافة، 1999م.

-جونثان كلر وآخرون، القارئ في النص (مقالات في الجمهور والتأويل)، ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار الكتب الجديدة، لبنان، ط1، 2007م.

-حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، 2008م.

-حامد أبو أحمد، الخطاب والقارئ، النسر الذهبي للطباعة، القاهرة، ط1، د.ت.

-الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، ج1، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ط4، 1992م.

-حسان بن ثابت، الديوان، تحقيق: عبد الأمير مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1994م.

-حسن بن حسن، النظرية التأويلية عند ريكور، دار تنميل للطباعة والنشر، مراكش، ط1، 1992م.

-الحسن بن رشيق، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج1، تحقيق: محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط5، 1981م.

-حميد الحميداني، سحر الموضوع، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، ط1، 1990م.

-الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ج1، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، ط3.

-الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003م.

-خليل الموسى، جماليات الشعرية، منشورات اتحاد كتاب لعرب، دمشق، ط1، 2008م.

-دومنيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ترجمة: محمد يحياتن، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008م.

-ديت كيرو زويل، عصر البنيوية من ليفي شتروس إلى فوكو، ترجمة: جابر عصفور، دار آفاق عربية للطباعة والنشر، القاهرة، 1985م.

-روجر فاولر، اللسانيات والرواية، ترجمة: لحسن حمامة، دار التكوين، دمشق، سوريا، ط1، 2011م.

-الرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني، ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق: محمد خلف ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، ط3، د.ت.

-رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1/ 1988م.

-رولان بارث:

* درس السيميولوجيا، ترجمة: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط3، 1993م.

* نقد وحقيقة، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 1994م.

* علم النصّ، ضمن كتاب: آفاق التناصية، المفهوم والمنظور، ترجمة: محمد خير البقاعي، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م.

-الزواوي بغورة، مفهوم الخطاب عند ميشال فوكو، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 1999م.

-سعيد حسن بحيري، علم لغة النصّ، المفاهيم والاتجاهات، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1997م.

-سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985م.

-سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، البيضاء، المغرب، ط3، 1997م.

-سمير شريف استيتية، اللغة وسيكولوجية الخطاب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، الأردن، ط1، 2002م.

-سهيل إدريس، المنهل (قاموس عربي، فرنسي، إنجليزي)، منشورات دار الآداب، لبنان، 2005م.

-سيزا قاسم وآخرون، مدخل إلى السيميوطيقا، ج2، منشورات عيون، الدار البيضاء، ط2، 1987.

-صفاء جبارة، الخطاب الإعلامي بين النظرية والتحليل، دار أسامة، عمان، الأردن، ط1، 2009م.

-ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: محيي الدين عبد الحميد، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، 1939م.

-طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، المكتبة الفيصلية، مكة المكرمة، 2004م.

-طه حسين، حديث الأربعاء، ج1، دار المعارف، مصر، ط14.

-عبد الرحمن بن خلدون، المقدمة، ج2، تحقيق: عبد الله محمد الدرويش، دار يعرب، دمشق، ط1، 2004م.

-عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم ومحمد علي البجاوي، دار القلم، بيروت، د.ت.

-عبد الفتاح كليطو، الأدب والغرابة: دراسات بنيوية في الأدب العربي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط3، 2006م.

-عبد القادر الشرشار، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النصّ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2006م.

-عبد القاهر الجرجاني:

❋ أسرار البلاغة، قراءة وتعليق: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، د.ت.

❋ دلائل الإعجاز، قراءة وتعليق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، د.ت.

-عبد الله بن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، 1982م.

-عبد الله بن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1985م.

-عثمان بن جني، الخصائص، ج1، تحقيق: محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت، ط2، د.ت.

-علقمة الفحل، الديوان، شرح: السيد أحمد صقر، المطبعة المحمودية، القاهرة، ط1، 1935م.

-علي بن الحسين أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، ج1، تحقيق: إحسان عباس وآخرين، دار صادر، بيروت، ط3، 2008م.

-عمرو بن بحر الجاحظ:

* البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط7، 1998م.

* الحيوان، ج1، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة.

-عمر بن أبي ربيعة، الديوان، تقديم: فايز محمد دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1996م.

-عمر مهيبل، إشكالية التواصل في الفلسفة الغربية المعاصر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2004م.

- عنترة بن شداد العبسي، الديوان، صنعة: الخطيب التبريزي، شرح وتقديم: مجيد طراد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1992م.

-فان ديك، النص والسياق، ترجمة: عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، المغرب، 2000م.

-فولفغانغ إيزر، فعل القراءة، ترجمة: حميد لحميداني والجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، 1995م.

-قدامة بن جعفر:

* نقد النثر، تحقيق: طه حسين وعبد الحميد العبادي، دار الكتب العلمية، بيروت، 1995م.

* نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1962م.

-ماري نوال غاري بريور، المصطلحات المفاتيح في اللسانيات، ترجمة: عبد القادر

فهيم الشيباني، سيدي بلعباس، الجزائر، ط1، 2007م.
-مبارك مبارك، المصطلحات الألسنية، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1995م.
-المتلمس الضّبعي، الديوان، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، مطابع الشركة المصرية للطباعة والنشر، د.ط، د.ت.
-محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق: عبد العزيز بن ناصر المانع، دار العلوم للطباعة والنشر الرياض، المملكة العربية السعودية، 1985م.
-محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، مركز النشر الجامعي، تونس، 0200م.
-محمد خير البقاعي، دراسات في النص والتناصية، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط1، 1998م.
-محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ج1، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة.
-محمد شومان، تحليل الخطاب الإعلامي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1/ 2007م.
-محمد بن الطيب الباقلاني، إعجاز القرآن، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ط5، د.ت.
-محمد عابد الجابري، الخطاب العربي المعاصر، دار الطليعة، بيروت، ط2، 1985م.
-محمد العبد، النص والخطاب والاتصال، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، ط1، 2005م.
-محمد عدناني:
* إشكالية التجريب ومستويات الإبداع في المشهد الشعري المغربي الجديد، منشورات دار جذور، المغرب، ط1، 2006م.
* تكامل القصيد والخبر في قصيدة «بانت سعاد»، منشورات دار جذور، المغرب، 2006م.

❊ في بلاغة الغزل العذري، دار كنوز المعرفة، الأردن، ط1، 2016م،

-محمد علي التهانوي، كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، تحقيق: رفيق العجم وآخرين، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 1996م.

-محمد العمري:

❊ أسئلة البلاغة في النظرية والتاريخ والقراءة، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، 2013م.

❊ البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، 2002م.

❊ البلاغة العربية: أصولها وامتداداتها، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، 1999م.

❊ نظرية الأدب في القرن العشرين، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، 1996م.

-محمد مشبال، في بلاغة الحجاج، كنوز المعرفة، الأردن، ط1، 2017م.

-محمود بن عمر أبو القاسم الزمخشري:

❊ أساس البلاغة، تحقيق: عبد الرحيم محمود، دار المعرفة، بيروت، لبنان، 1979م.

❊ الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، تحقيق وتعليق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المصحف، القاهرة.

-مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان الناشرون، بيروت، لبنان، 1974م.

-محمود درويش، أثر الفراشة، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط2، 2009م.

-محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1996م.

-مصطفى ناصف، نظرية التأويل، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ط1، 2000م.

-معن زيادة وآخرون، الموسوعة الفلسفية العربية، مج1، معهد الإنماء العربي، بيروت، ط1، 1982م.

-ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الأمان، الرباط، المغرب،

ط2، 1987م.

-ميشيل فوكو:

❋ حفريات المعرفة، ترجمة: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1987م.

❋ نظام الخطاب، ترجمة: محمد سبيلا، دار التنوير، د.ت.

-ميلز سارة، الخطاب، ترجمة: يوسف بغول، مطبعة البعث، قسنطينة، الجزائر، 2004م.

-نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب: دراسة في النقد العربي الحديث (تحليل الخطاب الشعري والسردي)، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر،1997م.

-أبو هلال العسكري، الصناعتين، تحقيق: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1981م.

-وليام راي، المعنى الأدبي: من الظاهراتية إلى التفكيك، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز، دار المامون للترجمة والنشر، بغداد، ط1، 1987م.

-يوسف بن أبي بكر السكاكي، مفتاح العلوم، ضبط وتعليق: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1987م.

-يوسف عيد، شرح ديوان العذريين، دار الجيل، بيروت، ط1، 1992م.

2. الأجنبية

- Dominique Maingueneau:
  * Analyser les textes de communication, Nathan Université, 2002.
  * Nouvelles tendances en analyse du discours, Paris, Hachette, 1987.
- Jacques Lacan, Ecrits 1 à 7, Paris, Seuil, 1966.
- Jean Dubois, Dictionnaire de linguistique, Paris, 2001.
- Jean François Jeandillou, L›analyse textuelle, Armand Colin, Paris, 1997.
- Jeaun Molino, Joelle Tamine. Introduction a L’analyse de la Poésie. Presses universitaires de France,1988.
- J. Cohen, Le Haut Language, Op cit.

-Georges Mounin, Dictionnaire de la linguistique, Quadrige/ PUF, 1974.
- Gérard Genette:
  * Discours du recit, In Fugurec3, Seuil, 1972.
  * Figures I, Seuil, 1966.
- Tzvetan Todorov, Les catégories du récit, Communication, n°8, 1966.
-T. Todorov et O. Ducrot, Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage.
- Hans Ropert Jauss, Pour une esthétique de la reception, tradoui de l'allemand par claud maillard ,CollectionBibliotheque des idees, Gallimard, .1978
- Roland barths, introduction a lanalyse des des recits in communication, n 8, Seuil, Paris, 1966.
- Michel foucault:
  * Dits et ecrits, op, cit.
  * L archeologie du savoir, Gallimard, Paris, 1969.
- Paul Ricoeur:
  * Le confit des interprétation, essais d'herméneutique, Edition du seuil, Paris,1969.
  *Du texte à l'action, Essais d'herméneutique 2, Seuil,1986.
- Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau, Dictionnaire d'analyse du discours, Seuil, 2002.

3. المجلات

- البلاغة وتحليل الخطاب، العدد4، 2014م/ العدد10، 2017م.
-البلاغة والنقد الأدبي، العدد11، 2018م.
-الخطاب، العدد 2، 2007م.
-دراسات أدبية ولسانية، العدد2، 1986م.
-العرب والفكر العالي، العددان 17-18، 1992م.
-الفكر العربي المعاصر، العدد 23، كانون الأول 1982،كانون الثاني، 1983م.

فهرس الموضوعات

البلاغة وفاعلية التجاوز في إبداع الشعر ونقده

هذا الكتاب خلاصة نظرٍ عميق وطويل في النصوص الإبداعية ضمن مشروع يهتم بتحليل الخطاب الشعري العربي القديم والحديث، ويتناول بالتحديد نقد الشعر بين تحولات الشعرية وتعدد مداخل القراءة؛ أي إنه سينظر إلى حدود التداخل بين البلاغة والمناهج وتحليل الخطاب بناء على ما تراكم من معرفة بهذه المجالات، وعلى تجربة ومعرفة أيضا بأدبيات تحليل النصوص في ظل تداخل المفاهيم الممثلة لمجالات سعى البعض إلى أن تكون معزولة أو مستقلة، عوض النظر إليها متكاملة إلى حد التماهي أحيانا.

وقد بدأ هذا المشروع بعشق النصوص الشعرية العربية القديمة، ثم الحديثة في مرحلة متأخرة: قراءةً وحفظًا وتأملًا في زمن بعيد جدا يعود إلى المراحل الأولى من التعليم، دون توجيه من مرجعية معينة، وهو ما يعني أن الإحساس بلذة القراءة ومتعة تأثير هذه الأشعار في النفس هو ما كان يحركني، قبل أنْ أدرك -في مراحل لاحقة- أنَّ الإحساس وحده غير كافٍ لتفاعل واعٍ مع هذه النصوص؛ إذ إنه يَقْصُرُ عن تفسير الظواهر وإدراك بواعث التفاعل معها ما لم يكن مسنودا بمعرفة.

إن طريق المعرفة الخاصة بقراءة الشعر والتفاعل معه يتجاوز لحظة الدهشة والانبهار بـ"جمالية" غير مُسوَّغَةٍ في كثير من الأحيان، ويقتضي ضبط حدود هذه المعرفة ومنطلقاتها من جهة، واستشراف آفاقها وامتداداتها من جهة أخرى.

إن بدايةَ هذه المعرفة المرجوة ونهايتَها أيضا تتحدد من خلال محاولة فهم العلاقة بين النص الشعري الذي هو تركيبة لغوية وغير لغوية مُتَشَعِّبَةٌ ومتداخلةٌ، بعضها يُوجِّه بعضا ويتحكم فيه، ومن خلال الوعي بآليات القراءة، التي يمكن تسميتها بالمنهج، مع ما يكتنف مسألة المنهج من تعقيدات أيضا.

ها هنا إذن تكمن المعرفة! فمَن عَلِمَ حدودَ الشعر وصنعتَه، وطبيعةَ المناهج وبناءَها وخلفياتِها، وأمسك بحدود التداخل والتخارج بين النصوص والمناهج استطاع تفسير مكامن "الجمالية في النصوص".

إن منطلقات هذا الاجتهاد بسيطة جدا، تتمثل في العشق، والعاشق مخلص حتى وإن كان العشق متحولا بتحول المعشوق! وفي الإيمان بأن النص الإبداعي أطول حياة من نقده، وأن كل القراءات المتعددة التي يمكن أن تتناوله لا تغلق الباب أمام غيرها؛ لأنها تظل قاصرة على الإحاطة بكل التفاصيل، خصوصا إذا كان هذا النص بقيمة الإبداع الشعري العربي القديم، كما تتمثل في كون كل قراءة جديدة للشعر العربي تقتضي التحلل من الأحكام المسبقة، والانعتاق من جاذبية النتائج المعلنة من دراسات سابقة. وأن المطلوب منها إبرازُ جديدٍ لم تتوصل إليه مختلف الدراسات، أو تصويبُ رؤيـــةٍ معينة.

ولعل ذلك كامن -في نظرنا- في إنزال البلاغة المنزلة التي تليق بها، وفتحها على آفاق أخرى أكثر شمولية مثل "تحليل الخطاب" و"نظرية التلقي أو الاستجابة" وغيرها، ومعرفة حدود علاقة هذه البلاغة بالنصوص وآليات قراءتها، باعتبارها عنصرا إنتاجيا من جهة، وتفسيريا من جهة ثانية. وهو ما يفتح الباب أمام القول إن دفع الاجتهاد - في هذا الذي نخوض فيه- إلى الصواب مأمول في الوعي بخصوصية النص القائم على المرونة والتنوع في شكله ومضمونه، وفي محاولة "تهذيب المناهج" لتصير مداخل قابلة للتكييف بحسب المدخول إليه/ النصوص؛ وبذلك نتجاوز الإكراه والإطلاق أيضا: إكراه النص على تقويله ما لا سند له إلا ما ترسخ في مخيلة الناقد المنتصر لسلطة المنهج، وترك النص سائبا دون رسم حدوده.

لوحة الغلاف: حسن المسعودي/العراق

ISBN9923490556-6

9789923490556

COVER DESIGN MOHAMMAD AYYOUB محمد أيوب

دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع

كنوز المعرفة

هاتف: 4655877 6 00962 خلوي: 494 5525 79 00962

www.darkonoz.com, E-mail: dar_konoz@yahoo.com

darkonoz.almarefa darkonoz darkonoz